Les Musiciens Célèbres

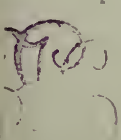
GRÉTRY



Par Henri de CURZON

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

GRÉTRY



LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Chopin, par Elie Poirée.
Gluck, par Jean d'Udine.
Gounod, par P.-L. Hillemacher.
Hérold, par Arthur Pougin.
Liszt, par M.-D. Calvocoressi.
Mozart, par Camille Bellaigue.
Rossini, par Lionel Dauriac.
Schumann, par Camille Mauclair.
Weber, par Georges Servières.
Paganini, par J.-G. Prod'homme.
Mendelssohn, par P. de Stœcklin.

En préparation :

Wagner. — Auber. — Beethoven. — Schubert, etc.

Par MM. Louis de Fourcaud; Charles Malherbe; Vincent d'Indy; Bourgault-Ducoudray; etc.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

GRÉTRY

PAR

HENRI DE CURZON

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

A

MADEMOISELLE MARIE BOBILLIER

Respectueux hommage.

GRÉTRY

> « Grétry est peut-être le seul, parmi les compositeurs qui fleurissent en France, dont l'esprit soit essentiellement lyrique, souvent même romantique. On chercherait en vain à atteindre la pureté vraiment touchante de ses mélodies, dont les rythmes se règlent et s'engendrent toujours d'après les exigences du moment, et non d'après des formes consacrées. »
>
> WEBER. *Notes sur les représentations de Dresde*, 1817.

I

LES ANNÉES D'ENFANCE ET D'APPRENTISSAGE. 1741-1767

Grétry est né à Liège, le 11 février 1741. Son père était du hameau de Blégny, situé à quelques kilomètres au nord-est de la ville, mais son grand-père avait délaissé, pour s'y installer, un autre village, d'ailleurs tout proche, celui de *Grétry* (sur la commune de Bolland), qui est le véritable berceau de la famille.

Cet aïeul, le premier sur lequel les renseignements soient assez précis, pratiquait la musique et l'enseignait aux siens. Si bien que, non seulement (comme nous conte Grétry) « il jouait du violon pour faire danser les paysans qui venaient boire sa bière et son eau-de-vie, que des disgrâces multipliées l'avaient réduit à vendre », mais il avait formé, avec ses enfants, un vrai petit

orchestre, qui acceptait des engagements pour les fêtes populaires, les mariages, les autres réunions où la musique avait sa place indiquée.

Quant à son fils François, père de notre Grétry, c'est à la musique qu'il dut sa carrière fort honorable, et même le bonheur de son foyer. Naturellement doué, et d'ailleurs entraîné par les circonstances à développer son talent précoce, il avait obtenu au concours, à l'âge de douze ans, la place de premier violon de l'église Saint-Martin de Liège, et dès lors établi dans cette ville, s'était peu à peu fait avantageusement connaître; si bien que plus tard, amené à donner des leçons dans les meilleures familles, il lui arriva de toucher le cœur d'une jeune fille fort distinguée, Marie-Jeanne de Fossé, qui sut triompher de la première opposition de sa famille, et l'épousa. André-Ernest-Modeste fut le second fruit de cette union. Un frère aîné qui vint plus tard le rejoindre à Paris, et dont il devait prendre un jour à sa charge la nombreuse famille, l'avait précédé d'un an.

Les premières années de l'enfant furent assez douces, deux surtout, nous dit-il, où une sorte de maladie de langueur, contractée à la suite d'un accident qui faillit lui coûter la vue (une marmite d'eau bouillante renversée, et qui le suffoqua), lui valut d'être emmené à la campagne par sa grand'mère maternelle. Mais son père, qui était alors attaché à la collégiale de Saint-Denis, avait hâte de lui faire commencer son éducation musicale, non pas, malheureusement, dans la voie qu'il avait suivie lui-même, mais en qualité d'enfant de chœur. Grétry nous

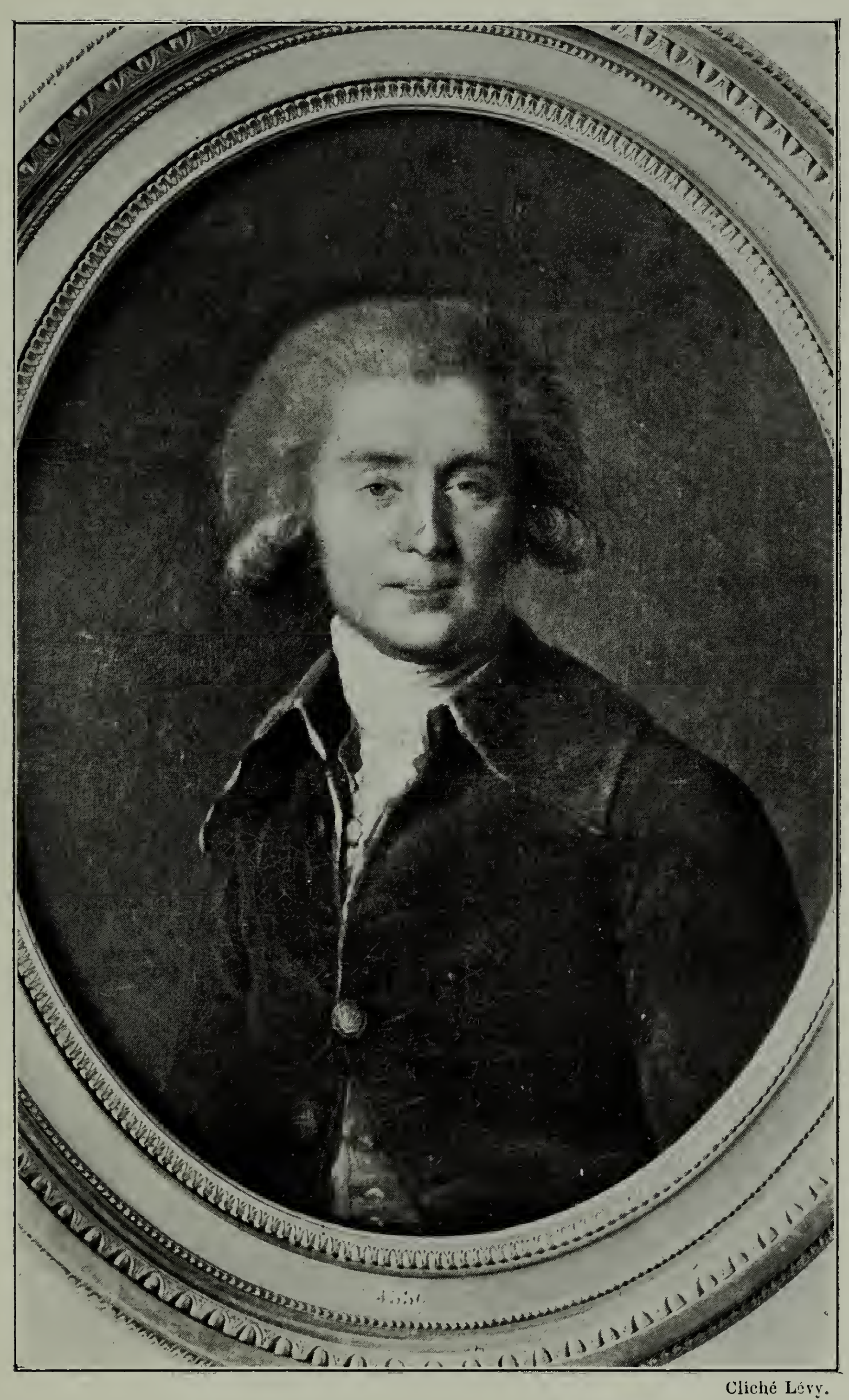
a laissé de ce *métier* un tableau dont l'horreur surprend. Que son père eût vu juste en devinant les dispositions toutes particulières de l'enfant pour le chant, l'avenir se chargea de le montrer, mais cet avenir ne manqua pas de prouver également, d'abord que ces dispositions ne pouvaient éclore à l'enseignement d'une chorale aussi sottement dirigée, ensuite qu'il ne tenait qu'à cet enseignement de les anéantir avec la voix même. De cruels sévices, des punitions corporelles, fondaient sur les écoliers à la moindre faute de chant, comme au moindre retard dans l'arrivée aux classes et aux offices (Grétry conte avoir plus d'une fois attendu l'aube sur le seuil même de l'église, à la lueur de sa lanterne, de peur de manquer les matines). Notre maître, ajoute-t-il, « pensait nous consoler l'un par l'autre en nous rendant tous malheureux. Et lorsqu'il n'entendait plus que soupirs et sanglots, il croyait avoir bien rempli ses devoirs... »

Grétry dut à sa timidité naturelle d'échapper au bout de quatre ou cinq ans à cet enfer. Quand il fallut payer vraiment de sa personne et chanter les soli, ses essais furent si malheureux qu'on le rendit à son père comme décidément incapable. Ce dédain lui sauva sans doute la voix même, qui n'avait pas encore trop souffert du régime et reprit vite toute sa beauté avec le nouveau maître, un nommé Leclerc. L'enfant apprenait d'ailleurs un peu de musique avec le solfège, et déjà, plein d'audace, ne craignait pas d'aborder la composition. Mais une circonstance qui devait lui en apprendre plus long que tout, pour le chant comme pour l'écriture, et influer sur son instinct même

de compositeur, fut l'ouverture à Liège d'un petit théâtre italien d'opéra-bouffe. Son père obtint pour lui, du directeur Resta, la liberté de prendre place dans un coin de l'orchestre, et l'enfant en profita avec une inlassable assiduité : « J'assistai pendant un an, écrit-il, à toutes les représentations, souvent même aux répétitions : c'est là où je pris un goût passionné pour la musique. »

Il s'y forma en même temps sans contrainte, et dès lors délivré de sa maudite timidité, à toutes les finesses du véritable chant italien, et ce n'est pas sans complaisance qu'il nous raconte le triomphe, d'autant plus éclatant qu'on l'attendait moins, qui accueillit sa rentrée au chœur. Pour le coup, le maître changea de façons, mais c'est à la troupe italienne « où chacun le regardait comme son élève » que Grétry reporta tout le mérite de son talent : aussi, ravi d'une telle réclame, le directeur n'hésita pas à donner les entrées du théâtre à tous les enfants de chœur. « Et l'on vit chaque jour une troupe de petits abbés qui venaient apprendre à louer Dieu à la salle de comédie. »

Quelque doux pour lui que put être le beau résultat de ses études vocales, Grétry dut plus tard le regretter amèrement. Car on ne manqua pas d'abuser de la souplesse et de l'étendue de sa voix, sans souci de la mue qui approchait; en sorte qu'un jour vint, où après avoir exécuté dans un concert un air très élevé de Galuppi, il se mit à cracher le sang; et de cet effort suprême il se ressentit depuis toute sa vie, non seulement dans sa voix dès lors perdue, mais dans sa santé même qui ne dut



Cliché Lévy.

PORTRAIT DE GRÉTRY PAR Mme VIGÉE-LEBRUN, 1785
(Musée de Versailles.)

qu'à un régime sévère son maintien à peu près normal.

Heureusement qu'il avait retiré de ses soirées italiennes un bénéfice beaucoup plus essentiel et durable : le goût pour la musique dramatique, et sa belle passion pour Pergolèse dont il devait proclamer chaudement, toute sa vie, l'originalité par la vérité de l'expression. Il est vrai qu'il ne put tout de suite satisfaire ce goût dominant. Du jour où on lui permit de consacrer uniquement son temps aux études de composition, c'est avec un organiste, celui de Saint-Pierre de Liège, l'excellent Renekin, qu'il dut travailler. Mais Grétry ne parle cette fois qu'avec une reconnaissance attendrie des deux années de leçons qu'il en reçut : « Cet homme, nous conte-t-il, mettait autant d'ardeur, prenait autant de part à la leçon, que s'il avait fait pour lui-même autant de découvertes que j'en faisais pour mon compte. » Il ne s'agissait pourtant ici encore que d'un apprentissage pratique et élémentaire, où l'enfant triomphait en arrangeant, en triturant à nouveau maints motets du répertoire, que son adresse avait l'art de faire croire originaux, et qui obtinrent un vif succès.

Pour le mettre à même d'aborder plus sérieusement la composition, son père l'envoya suivre les leçons du maître de musique de Saint-Paul, Moreau. Mais l'accueil, cette fois, fut sensiblement moins encourageant. Le dédain et la froideur répondirent à cette activité aventureuse, impatiente de produire sans avoir suffisamment appris comment le faire. Aussi Grétry s'éprit-il d'autant plus vivement de l'idée que lui suggérait son principal protecteur, le chanoine de Harlez, de chercher

jusqu'à Rome l'achèvement de ses études musicales. Avant de quitter Liège, et pour obtenir de son chapitre congé et subside, il écrivit sa première œuvre importante, une *messe solennelle*. Déjà 6 petites symphonies avaient été exécutées avec succès parmi la ville, mais en dehors de tout contrôle de Moreau. Pour la messe, Grétry la lui soumit; et il eut du moins cette satisfaction, que si son maître « corrigea beaucoup de fautes de composition, il n'en trouva aucune contre l'expression ».

Nous sommes arrivés ici à l'année 1759, et Grétry avait dix-huit ans : aussi est-ce à pied qu'il s'apprêtait à partir pour l'Italie. Le récit de ce voyage, où il avait comme compagnon un jeune étudiant en chirurgie et qu'il faisait sous la conduite d'un vieux contrebandier de son pays, est une des pages les plus piquantes de ses *Mémoires*. A Rome les deux camarades trouvèrent à la fois un asile gratuit et des compatriotes. Le collège Liégeois, fondation assez récente pour étudiants en tous genres, nés à Liège, entretenait cinq ans durant une vingtaine de jeunes gens dont l'unique obligation était le port de l'habit ecclésiastique. Un prêtre liégeois dirigeait la maison qui était située derrière le palais Borghèse et tout près de l'église San Carlo al Corso. Grétry y passa, sauf quelques excursions hors de la ville, les années 1759 à 1766, cherchant sa voie, écoutant, regardant, travaillant avec passion jusqu'à se rendre malade, ou laissant les mois s'écouler dans la contemplation indolente de la nature. Ici encore, comme à Liège, c'est la fréquentation de théâtres italiens et celle aussi des églises, où s'exécu-

tait tant de musique variée, qui agit le plus efficacement sur son goût et la formation de son talent. Cependant il prit des maîtres, pour se rendre familière la technique de son art. Mais il ne paraît guère, soit d'après son récit, soit surtout d'après les œuvres mêmes de sa carrière naissante, qu'il ait dû grand'chose à ces maîtres romains. Il était peu fait pour les études arides qui constituent la grammaire de la musique. Un travail acharné et une ingéniosité naturelle lui permettaient, à l'occasion, de mettre sur pied des compositions authentiquement scholastiques; mais son humeur inventive le ramenait bien vite vers d'autres domaines, où il lui fallait tout seul chercher sa route. Et c'est, en définitive, pour l'avoir heureusement frayée ainsi, qu'il remporta, avant de quitter Rome, sa première victoire au théâtre.

Le collège Liégeois hébergeait ses « petits abbés » mais ne s'inquiétait aucunement de l'éducation spéciale qu'ils venaient chercher dans la ville éternelle. Grétry, après s'être choisi pour guide un organiste encore, qui ne lui plut guère et qu'il quitta au bout de huit mois, se remit, mieux conseillé, entre les mains de Casali, le maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, dont il n'hésita pas à dire, cette fois, que son cours de composition lui fut une vraie jouissance, et que c'est sous la direction de ce maître, « le seul qu'il avoue », que ses idées commencèrent à se développer. Cependant tout enseignement a des limites : après deux ans de fugues, d'imitations, de contrepoint, l'écolier se retrouva livré à lui-même, « la tête remplie de toutes les formes har-

moniques, sachant renverser sens dessus dessous toutes les parties, trouvant toujours moyen de leur donner une espèce de chant..., d'ailleurs trop plein de la mécanique de l'art et du feu de la science harmonique pour trouver des chants aimables... », mais tout de même un peu fier (ses *Mémoires* ont quelques pages bien naïves sur ce propos) des connaissances techniques ainsi acquises.

... Ici on ne peut s'empêcher d'ouvrir une parenthèse : c'est qu'il ne faudrait pas être dupe de toutes ces études techniques dont Grétry nous parle depuis si longtemps, même de celles que nous lui voyons faire en Italie. Sous ce rapport, il serait plus vrai d'avancer qu'il a perdu son temps. A l'époque où il arrivait à Rome, un dédain absolu était de règle pour toutes les études de contrepoint, pour tout ce qui avait été la base de l'éducation musicale. Seule, l'école de Bologne, et à sa tête, le père Martini, résistait aux railleries et gardait fidèlement les austères traditions des maîtres. Si Grétry finit par s'adresser là où il aurait dû aller d'abord, c'est dans un cas tout particulier, nous le verrons. Quant à ce que ses œuvres futures nous permettront de constater qu'il savait, quant aux essais techniques que nous le verrons tenter dans les partitions de sa maturité, son expérience d'alors et son goût d'observation en sont seuls responsables, et non son apprentissage de jadis.

Pour l'instant et à défaut d'un enseignement réel, qu'allait-il faire ?... Ce qu'il conseillera plus tard aux jeunes artistes : « Ne vous découragez pas, car il faut que vous ayez parcouru un cercle immense d'idées

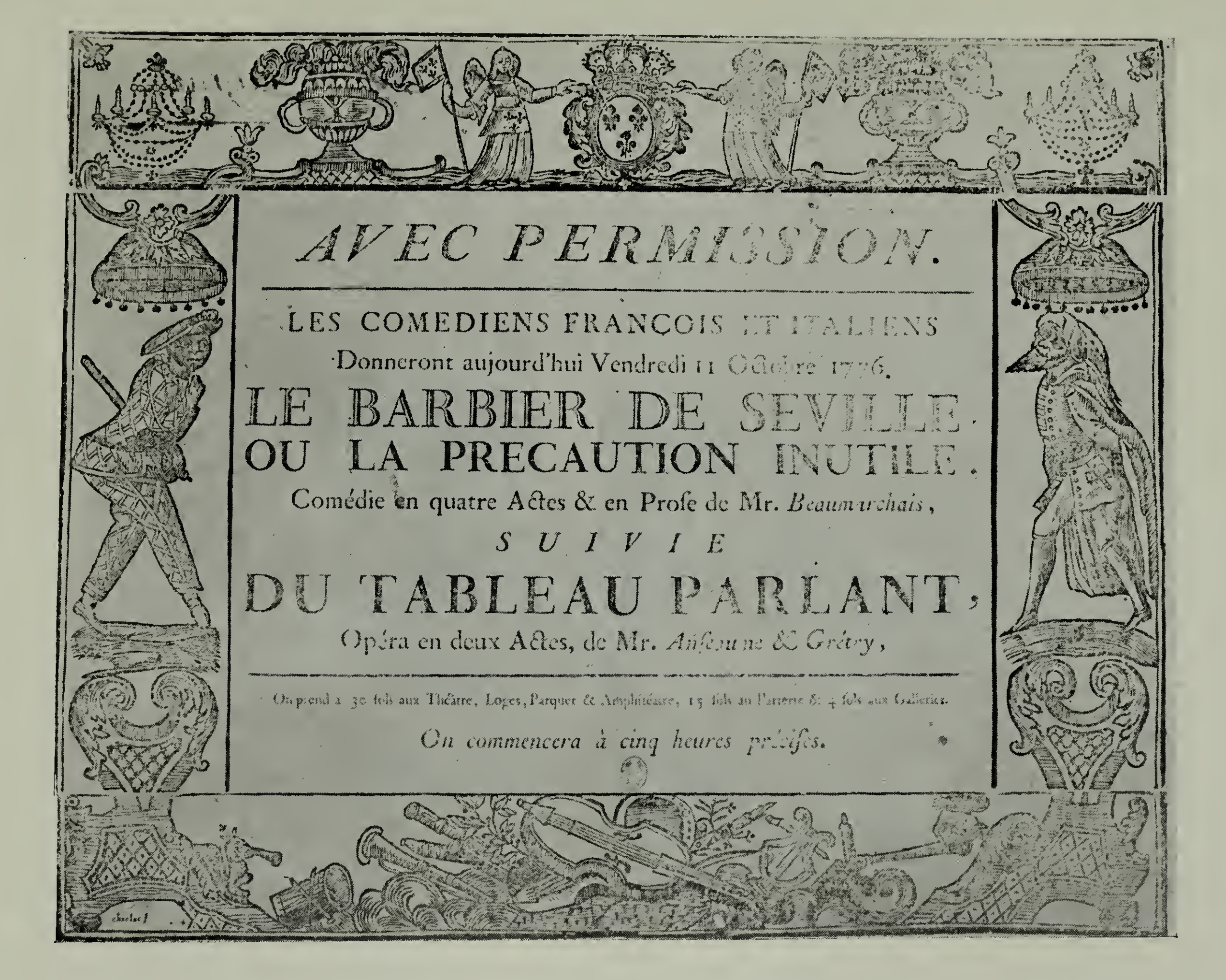
bizarres et incohérentes, toujours renaissantes et sans cesse rejetées, avant d'apercevoir enfin la vérité que vous cherchez. »

Avec son ardeur coutumière, il la chercha si bien, par « un travail si prodigieux et si obstiné pour se servir à propos et avec sobriété des éléments dont sa tête était pleine », par « un combat entre le jugement et la science, entre le goût qui veut choisir et l'inexpérience qui ne sait rien rejeter », qu'il en fit une grosse maladie : six mois de fièvre et de crachements de sang. Ce n'était pas la première, mais celle-ci lui fut plus profitable que pas une ; ou du moins la convalescence qui la suivit. Une promenade aux environs de Rome (sur le Monte Mario probablement) lui fit rencontrer un ermitage, où la vue la plus belle et l'air le plus pur, avec les bons avis d'un ermite intelligent, le retinrent trois mois durant. Et cette solitude, en le calmant, lui apporta la plus douce satisfaction de sa vie : « La révolution s'était opérée seule dans mes organes (nous dit-il) et je l'ignorais, lorsqu'un jour je m'avisai de composer un air sur des paroles de Métastase. Quel fut mon ravissement, lorsque je vis mes idées nettes et pures se classer selon mes désirs !... Non, je n'eus jamais de moment plus délicieux. »

Ce qu'il retrouvait ainsi, c'est le fruit des leçons puisées au répertoire dramatique de Pergolèse, de Galuppi, de Jomelli, de Sacchini, de Piccinni, de Maïo, de Terradellas... En fait de maître, nous savons déjà qu'il n'en eut point de plus aimé ni de plus écouté que Per-

golèse. C'était, « vers son genre que la nature l'appelait » et déjà il restait convaincu que jamais « il ne parviendrait à faire de bonne musique, de théâtre surtout, s'il ne prenait la déclamation pour guide ». Pourquoi dès lors eût-il hésité à suivre son penchant naturel, à écrire de la musique chantante? — Il donna pourtant un dernier gage à l'enseignement qu'il venait de recueillir. Piqué de l'opinion qu'on avait de lui, qu'il n'était toujours qu'un amateur, il résolut de se faire recevoir membre de l'Académie des Philarmonistes de Bologne, et fut élu en effet. Son adresse coutumière, et aussi les conseils spéciaux du Père Martini, l'avaient fait heureusement triompher du concours scholastique qui était la condition statutaire de cette réception et donnait au candidat comme un brevet de compositeur. Mais, celui-ci acquis, Grétry s'empressa de quitter une voie aussi périlleuse pour lui, et s'en trouva bien. « Quelques scènes italiennes et quelques symphonies », à ce qu'il nous apprend lui-même (on en a d'ailleurs retrouvé), firent mieux pour établir sa réputation ; et le public romain, sinon les musiciens, accueillit avec autant de faveur que de curiosité la nouvelle, que le jeune Liégeois avait été choisi, au dernier moment, pour écrire l'intermède lyrique du Carnaval de 1766 au théâtre Alibert.

Les Vendangeuses, — tel était son titre —, furent la première victoire de Grétry dans sa vraie carrière. L'audace du compositeur, la promptitude de son travail, la sympathie qu'inspirait sa personne (il dut tenir le clavecin dans l'orchestre), et peut-être aussi, comme



AFFICHE D'UN SPECTACLE DONNÉ LE 11 OCTOBRE 1775 ET RÉUNISSANT LES NOMS DE BEAUMARCHAIS ET DE GRÉTRY

il l'avance, la « vérité bien saisie » de sa déclamation lyrique et la verve de ses effets, lui avaient été extrêmement favorables. Le succès fut complet dans la salle et tout de suite populaire : il se poursuivit par des aubades dans les rues. Il fut confirmé par les connaisseurs, et Piccinni, à qui Grétry avait été présenté quelque temps auparavant, félicita le jeune homme « de n'avoir pas suivi la route commune ». Ainsi le théâtre, auquel il s'était senti appelé, lui valait en effet ses premiers encouragements véritables : il lui resta fidèle. En vain, un psaume envoyé à Liège pour un concours lui avait fait donner une place vacante de maître de chapelle. Le pays et le milieu où s'était écoulée son enfance n'avaient plus d'attraits pour lui. Aussi bien, Rome même ne lui suffisait plus : il n'eût pu y développer à l'aise les idées toutes neuves qu'il sentait germer en lui. Paris, au contraire, et le théâtre où se jouait une partition comme celle de *Rose et Colas*, que lui avait prêtée un de nos attachés à l'ambassade de France, Paris résumait désormais toutes ses ambitions.

Il s'accorda toutefois une étape à Genève. C'est qu'une pension l'y attendait et l'espoir « de faire quelques épargnes ». Grétry avait ravi, par un concerto de sa façon, certain lord anglais dont tout le bonheur était de jouer de la flûte et qui payait bien ce qu'on écrivait pour son instrument. Le maître de flûte de ce personnage avait prédit au jeune musicien les plus beaux succès s'il voulait le suivre à Genève. Grétry ne balança plus : le premier de l'an 1767 le vit en route.

Ce séjour, qui se prolongea six mois, eut d'ailleurs un effet plus utile pour lui que les leçons de chant bien payées (mais très fatigantes) dont il avait tout de suite été accablé. D'abord il prit un premier contact avec l'opéra-comique français de Philidor et de Monsigny ; il vit représenter *Rose et Colas;* dont il ne connaissait encore que la partition, et aussi *Tom Jones* et *Le Maréchal ferrant;* en même temps il combattit ses préventions contre la langue française et le dialogue parlé ; il commença de se rendre compte des ressources spéciales de notre langue, de son charme véritable, et résolut de s'y essayer sans plus attendre. Ensuite, et dans ce but, il n'hésita pas à demander audience à Voltaire ; et l'accueil qu'il en reçut, la fréquence dès lors de ses visites à Ferney, — qui lui semblait « le centre de la France » —, ne contribuèrent pas peu à l'éducation de son oreille et de son goût. Enfin, après un essai sans suites sur un livret, qu'à défaut de Voltaire Mme Cramer (son amie) avait bâti sous le titre de *Le Savetier philosophe*, Grétry, suivant en cela un usage constant en Italie, eut l'idée de refaire la musique d'un petit ouvrage de Favart, *Isabelle et Gertrude*, joué à Paris en 1765, qu'on donnait alors à Genève, et dont la partition (de Blaise) avait paru faible. Et cette tentative, qui avait excité la curiosité du public, eut un plein succès dont l'effet dura jusqu'à six soirées.

Grétry ne la regarda, du reste, que comme un travail d'apprenti ; sentant qu'un contrôle plus sévère était nécessaire à ses progrès, et qu'il ne le trouverait qu'à Paris, il repartit, pour de bon, dès le mois de juillet.

II

PREMIERS SUCCÈS. — DU « HURON » A « LA FAUSSE MAGIE ». 1767-1775

On croira sans peine que les débuts de Grétry à Paris furent déconcertants au possible; mais nous savons qu'il n'était pas homme à se décourager, et que les reproches que pouvait lui valoir l'excès de sa témérité avaient toujours pour effet, comme il dit, « d'enflammer son émulation ». Il eut du moins la sagesse de commencer par écouter beaucoup, et de ne pas se compromettre à l'aveugle. Nous verrons s'il en fut récompensé.

Déçu par l'Opéra et par Rameau, dont son éducation romaine ne pouvait encore sentir la puissance originale, et, à la Comédie Italienne, plus intéressé par les interprètes que par le répertoire même, qui lui était familier, il trouva son plus utile plaisir à la Comédie-Française, « dans l'étude de la déclamation des grands acteurs ». Surtout, il s'ingénia et réussit à faire quelques connaissances importantes dans le monde musical et littéraire. Philidor, particulièrement, le plus remarquable des musiciens français d'alors, s'occupa pour lui de la recherche d'un livret qui lui permît de se faire connaître. Malheureusement, la confiance accordée à l'auteur d'*Ernelinde* se repliait devant le nom inconnu du jeune Liégeois. Tout au plus eût-on accepté une collaboration, et Grétry ne s'y prêta jamais.

L'appui de Suard et de l'abbé Arnaud fut plus efficace ; non seulement ils encouragèrent de leur sollicitude et de leurs éloges certain poète que Grétry avait fini par contraindre à travailler pour lui, mais ils s'employèrent avec ardeur auprès d'un amateur d'esprit et de goût, le comte de Creutz, envoyé de Suède ; et c'est celui-ci, par sa bonté autant que par son influence, qui lui mit véritablement le pied à l'étrier. Ce premier ouvrage, que Légier (le poète en question) avait tiré d'un conte de Marmontel, et dont le titre était *Les Mariages Samnites*, eût pourtant découragé un protecteur moins zélé. Charmant, nous assure-t-on, tant qu'il avait été présenté par fragments, il parut, d'ensemble, froid et inconsistant. Il est vrai que les remaniements qu'il avait dû subir pour passer du genre de la Comédie Italienne (où on n'en avait pas voulu) à celui de l'Opéra (où Trial ne l'avait reçu que par ordre), étaient pour beaucoup dans son insuccès, mais aussi l'indolence railleuse des interprètes conviés par le prince de Conti à une première exécution générale. L'ennui, la pire des critiques, le fit succomber sans merci. Une page a survécu pourtant, la seule qui eût été vraiment remarquée : cette *marche*, de bonne heure populaire, dont Mozart, un jour, emprunta le thème pour de belles variations au piano.

Grétry n'en était pas moins battu, avant même d'avoir réellement livré bataille ; et il n'en fallait pas tant pour propager autour de lui les défiances, éloigner les faiseurs de poèmes lyriques, et tenir closes les portes du théâtre :

ne reçut-il pas jusqu'à des lettres anonymes qui le pressaient de disparaître ?...

Mais, si c'est chose banale, après tout, que ce mécompte de débutant, il est plus rare de voir les amis de la veille rester ceux du lendemain ; et Grétry eut cette joie de s'en trouver moins que jamais abandonné. L'attitude du comte de Creutz est tout à fait significative : il affermit, bien loin de la laisser tomber, une sympathie d'abord née de la curiosité, bientôt active et véritablement dévouée. Une page charmante et émue des *Mémoires* nous le montre assistant le musicien, non seulement par son appui effectif, mais par une sollicitude comme fraternelle, l'encourageant au travail par sa présence aussi discrète qu'assidue, piquant son amour-propre pour amener son ouvrage à sa perfection, faisant naître au besoin les idées sous ses pas, insistant sur les bonnes, et si heureux de ses succès, qu'on avait pris coutume de l'en féliciter, lui, en même temps que Grétry.

Revenons cependant à notre point de départ. Grétry n'avait eu garde de s'entêter sur sa partition mort-née, — quitte à en reprendre plus tard, nous le verrons, les principaux éléments. Mais comment réparer cet échec, et par quel nouveau travail, à base moins fragile, faire oublier ce premier faux pas ? C'est ici que, sollicité par M. de Creutz, Marmontel entre en scène, avec *Le Huron.*

Ah ! c'est une autre espèce d'homme que le bon Marmontel ! Et si la place n'était si mesurée, on aurait plaisir à le faire poser un peu, dans sa naïve fatuité

d'auteur, dans sa difficulté à convenir que la musique pourrait bien être pour quelque chose dans le succès d'une œuvre signée de lui, d'une œuvre qui « créait un genre nouveau », dans sa conviction que Grétry lui devait tout et sa façon de le traiter en petit garçon, dans sa douloureuse surprise d'une telle ingratitude, dans son incompétence musicale enfin. Il a, dans ses Mémoires, des façons délicieuses de montrer Grétry pleurant de douleur pour un manuscrit jeté au feu, mais tout consolé pour deux airs qu'il emporte à mettre en musique ; ou de dire : « Grétry ne sentait pas assez avec quel soin je m'occupais à lui tracer... Je m'étais mis dans la tête de transporter la musique italienne... J'avais démontré que dans le comique la langue française pouvait avoir une musique... » Enfin : « Ces petits ouvrages ont perdu de leur lustre et la fleur de leur agrément en perdant les acteurs pour lesquels je les avais faits. »

Pour en revenir au *Huron*, que Marmontel avait eu l'heureuse idée de tirer du conte de Voltaire « L'Ingénu », alors dans sa nouveauté, et que Caillot, adroitement convié à l'audition première par M. de Creutz, avait apporté, plein d'enthousiasme, à ses camarades de la Comédie Italienne, l'accueil qu'il reçut au théâtre fut d'une chaleur unanime et spontanée, et l'on peut dire que ce premier contact avec le vrai public décida à jamais de la fortune de Grétry. Le livret, encore qu'on l'eût d'abord attribué à Voltaire lui-même, — Marmontel ayant cru bien faire de garder l'anonyme, — parut faible et maladroit, mais la partition emporta tous les suf-

frages. L'auteur, inconnu la veille, fut immédiatement placé à côté de Philidor, le maître du genre, et bien que l'opinion des connaisseurs ou soi-disant tels (Grimm par exemple) s'égarât à n'y voir que le pur style italien, on ne laissa pas d'apercevoir un peu de ce qu'elle comportait de neuf : c'était, avec l'expression juste et variée suivant les caractères et les situations, je ne sais quelle grâce pittoresque, quel naturel aimable dans la fusion de la mélodie et des paroles. Grétry conte que les musiciens s'étaient arrêtés à certains morceaux, pendant la première répétition, croyant que l'acteur leur adressait la parole et sortait de son rôle. C'est du reste à propos de cette œuvre qu'il insiste sur l'importance, pour une oreille française, de la justesse des inflexions et signale le soin qu'il avait pris de donner à chaque personnage son ton, sa manière, son caractère propres. — Malgré la pureté des ariettes, la vivacité de l'air, longtemps fameux : « Dans quel canton est l'Huronie ? », une description de bataille, certain récitatif chaleureux et touchant, dans le rôle de Mlle de Saint-Yves : « Ah ! quel tourment !... », il reste sans doute peu de chose de cette musique qui puisse compter dans l'œuvre de Grétry. Mais c'est une date, et le point de départ de cette carrière dramatique pour laquelle il abandonna dès lors tout autre essai de composition.

Le Huron avait été représenté par les Italiens le 20 août 1768, et dédié au comte de Creutz, comme le premier essai de l'auteur. Ce début, à le regarder de près, nous fait déjà comprendre, — ce que M. de Creutz,

âme tendre et rêveuse, avait évidemment deviné avant tout le monde —, le véritable caractère de l'artiste confiant qui était venu, sur sa bonne mine, essayer de se faire une place dans l'École Française. Que trouvait en effet Grétry dans le monde musical parisien où il s'était senti irrésistiblement attiré, et quel élément nouveau allait-il apporter dans l'évolution de l'art? Nous pouvons bien dès à présent le dire, et, à l'aube même de la carrière de Grétry, révéler d'un mot le talisman qui lui donna la victoire :

Ces qualités de vérité scénique et d'observation, que nous admirons chez lui, les maîtres de la scène française d'opéra-comique les possédaient déjà, ceux qui précisément avaient séduit Grétry et excité son émulation, on ne saurait l'oublier. Mais ce que n'avaient ni Philidor, avec une science bien supérieure, ni Monsigny, avec une expression au moins aussi pénétrante et vraie, et ce qu'apportait Grétry : c'était *la poésie*. Grétry dans l'art musical est surtout un poète. Son raisonnement est d'un réaliste, son intelligence est d'un précurseur, sa fantaisie souriante et un peu nonchalante est d'un poète.

Me voici un peu loin du *Huron*, j'y reviens pour noter que, six mois après son succès parisien, la partition le retrouvait encore aussi éclatant à Liège, auprès des propres compatriotes de Grétry, qui du même coup, et pour jamais, en dépit du proverbe, se révéla prophète en son pays. Une autre conséquence, entre temps, avait suivi cet heureux début; et l'on pouvait s'y attendre. Voltaire, retrouvant à propos le souvenir de la demande

que Grétry lui avait faite à Ferney, ne tarda pas à adresser à son jeune admirateur deux poèmes d'opéra-comique de sa façon : *Le baron d'Otrante* et *Les deux tonneaux*, dont le premier au moins (qu'il avait tiré de l'un de ses propres contes) était tout prêt à être mis en musique et à paraître en scène. Malheureusement, suivant son habitude de prudence, Voltaire avait exigé que le livret ne fût présenté aux Italiens que comme l'œuvre d'un jeune provincial inconnu ; et les comédiens ne le reçurent qu'à correction, tout en chargeant Grétry de presser l'auteur de venir travailler pour eux à Paris. Voltaire haussa les épaules et ne poursuivit pas cette voie nouvelle où l'avait engagé une fantaisie d'un jour, mais Grétry se consola difficilement d'avoir manqué pareille occasion.

Lucile fut sa compensation. Ce petit acte « où règne une sorte d'enthousiasme de bonté et de vertu », fut joué le 5 janvier 1769, avec un succès de surprise d'abord, puis de vogue : surprise, parce qu'on était peu accoutumé à voir les sentiments de famille traités sérieusement, vogue, parce que chacun voulut reconnaître ses propres sentiments dans l'honnêteté de ceux qu'il voyait en scène. C'est encore Marmontel qui avait écrit le livret, assez plat, mais très propre à inspirer un musicien d'expression tel que Grétry. Le quatuor « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » est resté légendaire, proverbial; les anecdotes abondent, comiques ou pathétiques, de son irrésistible action, soit au théâtre, soit même dans la réalité de la vie. Musicalement

et expressivement, le monologue : « Ah ! ma femme, qu'avez-vous fait ? » est plus intéressant, et Grétry n'a pas tort d'y insister dans ses *Mémoires*. Cette partition est d'une simplicité naïve évidemment, mais franche et lumineuse.

Cependant *Le Tableau parlant*, qui le suivit la même année (20 septembre), est bien plus caractéristique, sinon de toute la souplesse et la variété du génie de Grétry, du moins de la spontanéité de son talent. Aussi composa-t-il ce petit ouvrage avec une facilité et sous une impression de gaîté peu ordinaire : « Je puis dire (nous confie-t-il) que pendant deux mois, chanter et rire fut toute mon occupation. » Ce n'est plus à Marmontel qu'il avait du reste affaire, mais à Anseaume, poète et souffleur de théâtre. On commençait à tenir Grétry pour un musicien élégiaque, et des esprits chagrins lui reprochaient déjà de faire pleurer à l'Opéra-Comique. Ce fut sa réponse : il est vrai que d'autres bons esprits, les mêmes peut-être, lui reprochèrent alors d'y avoir introduit la parade. De fait, *Le Tableau parlant*, sujet du théâtre à la Foire, était si bien comme l'ennoblissement de la parade, que ses interprètes ne triomphèrent que peu à peu de leurs hésitations à se laisser aller à toute la gaîté qu'il comportait. Le succès crût d'autant, et la partition, on le verra, est en somme une de celles qui sont demeurées le plus longtemps et le plus justement au répertoire. Grétry rencontra peu de triomphes aussi complets.

Mais aussi quelle étonnante dextérité n'avait-il pas

acquise, depuis le temps, si récent encore, où notre langue lui paraissait incommode et lourde à côté de l'italienne ! Qu'il paraît peu embarrassé du jeu des rimes et des syllabes muettes ! Avec quelle aisance il souligne l'esprit du texte, il le transporte dans l'orchestre, pourtant bien simple, soit qu'un rythme boiteux raille Cassandre dont Isabelle imite la voix, soit que les cors et les flûtes s'ébattent en ironies parlantes ! (Grétry rapporte le propos d'une prude, soutenant, chez le duc de Choiseul, « que les accompagnements étaient d'une indécence outrée », — réclame excellente, qui fit retourner toute la société au théâtre). Et par-dessus tout, quelle justesse d'expression selon les personnages et la situation, et quel sens du pittoresque ! Il faudrait presque tout citer, car nous avons là un vrai modèle du genre, qui n'a pas été perfectionné depuis. — Le duo de Cassandre et Colombine : « Vous étiez ce que vous n'êtes plus » a une finesse d'ironie que Grétry se complaisait encore à rappeler trente ans plus tard. Le duo de Colombine et Pierrot : « Je brûlerai d'une ardeur éternelle... » est plein d'une raillerie légère, pimpante, avec une délicatesse et une grâce du meilleur goût. L'air d'Isabelle : « Je suis jeune, je suis fille... » est tout à fait joliment tourné, et le changement de ton du milieu est des plus heureux. Cette page a, d'ailleurs, comme une parenté avec celle de la *Serva padrona*, sans l'imiter, et Grétry put être fier du rapprochement qu'on fit aussitôt de lui et de Pergolèse.

Il revint à Marmontel et au pathétique avec *Silvain*,

qui est du 19 février 1770. Ce petit tableau de l'amour conjugal, en un acte, était comme le pendant de *Lucile*, et fut accueilli par un succès aussi chaud, mais d'ailleurs plus durable ; la partition était plus homogène, d'une tenue plus sévère aussi, et qui dérouta d'abord les interprètes, comme l'avait fait, dans un genre opposé, celle du *Tableau parlant*. Fidèle à son étude de la vérité de la déclamation, Grétry avait été consulter Mlle Clairon, la tragédienne alors en retraite, et noter (nous dit-il), « ses intonations, ses intervalles et ses accents. » La page la plus caractéristique de la partition, et qu'il faut toujours citer, en profita justement : c'est le duo : « Dans le sein d'un père », entre Silvain et sa jeune femme Hélène. Le tour en est très mélodique, avec de la variété dans le mouvement et l'expression, et un vrai sentiment dramatique : l'espoir et la crainte mêlent d'abord leurs hésitations, puis laissent place, avec le *vivace*, à un enthousiasme plein de flamme ! La plupart des autres morceaux portent aussi ce cachet de sincérité touchante, et sont d'ailleurs relevés par une facture particulièrement soignée. « *Silvain* (déclare Grétry) est un des poèmes que j'ai le plus travaillés : pourquoi ne pas faire toujours de même, dira-t-on ? parce qu'un travail obstiné nuirait à telle production, autant qu'il convient à telle autre. »

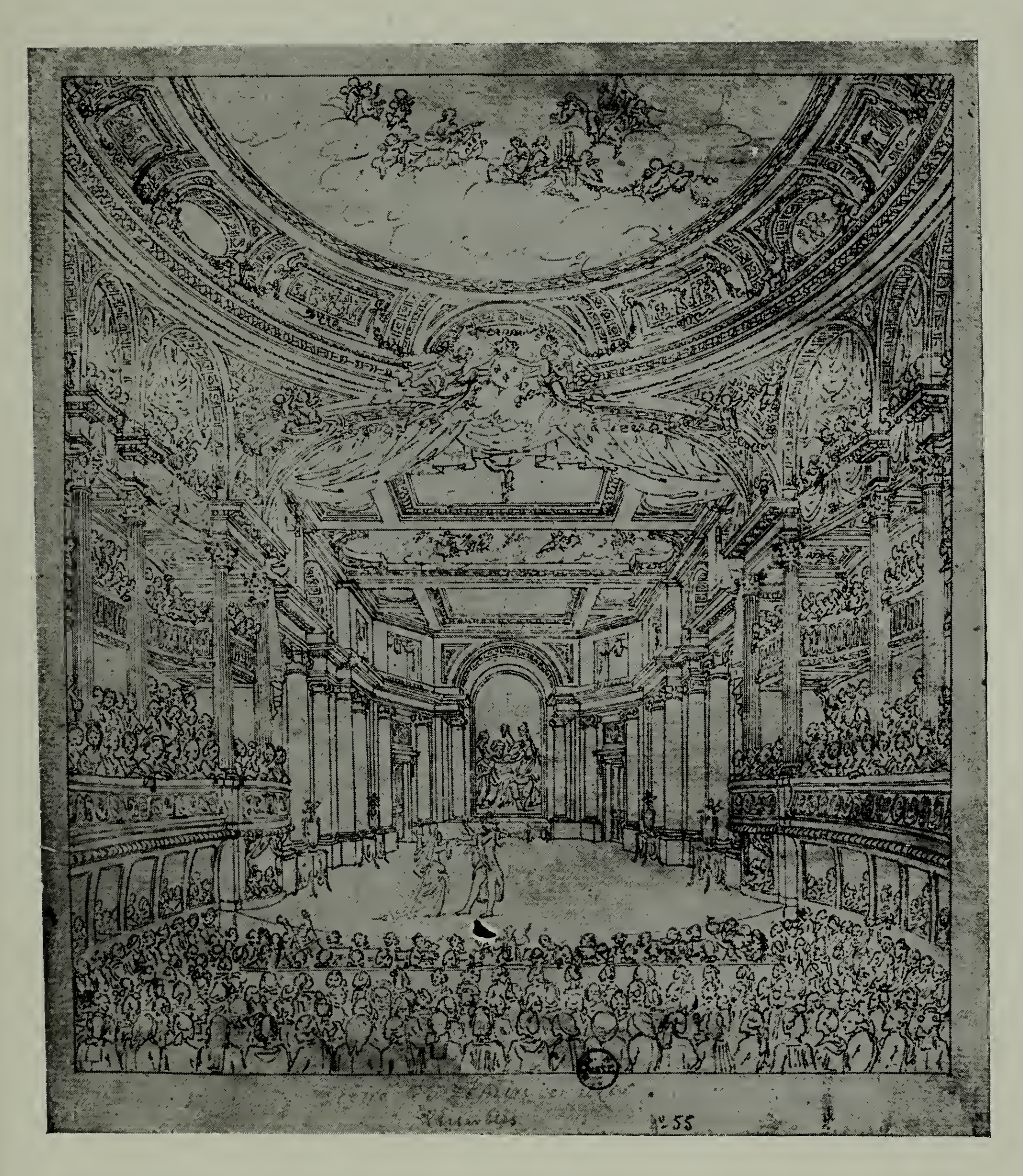
Grétry était un impulsif : il nous l'a fait remarquer lui-même plus d'une fois. La facilité de son inspiration et la sûreté de son exécution dépendaient souvent des circonstances ambiantes, de son état d'esprit et même

de la saison. *Silvain* fut écrit pendant les premiers enthousiasmes de son union avec Jeanne-Marie Grandon, une jeune Lyonnaise, orpheline de père, venue seule à Paris et qui habitait la même maison que lui (rue Traversière Saint-Honoré). Au contraire, les préoccupations qui suivirent — car la sanction des parents manquait encore, — et même la maladie, de violents accès de fièvre avec délire, ont agi sur les deux partitions qui vinrent après, et que d'ailleurs Grétry avait dû écrire sur commande, pour les spectacles de la Cour à Fontainebleau.

La première est celle des *Deux Avares*, dont le sujet lui avait été apporté par Fenouillot de Falbaire. Il ne s'en occupa qu'avec répugnance, car autant il avait pris plaisir à ennoblir la franche bouffonnerie du *Tableau parlant*, autant lui coûtait l'obligation, pour rester fidèle à son texte, de souligner le ridicule et la bassesse des caractères de ses deux fripons. Sa conscience pourtant, et son ingéniosité spirituelle, lui firent écrire une œuvre amusante, très juste dans son expression comique et très piquante dans le nuancé de son orchestre. Mais combien de fois ne fallut-il pas remettre le travail sur le chantier ! Du moins, après ses différentes épreuves, devant la Cour le 27 octobre, et devant la Ville le 6 décembre 1770, un succès durable, sinon éclatant, le suivit partout ; tandis que de bien autres remaniements furent toujours impuissants à racheter le premier insuccès de *L'Amitié à l'épreuve*, un poème de Favart pourtant, et dont il avait raffiné la partition autant que pas une.

Des *Deux Avares*, il faut surtout retenir le duo du premier acte, où les accommodements de conscience des deux personnages que tente le trésor du muphti sont *mis en scène* en quelque sorte par la musique, de la façon la plus originale ; la scène du puits, quand Jérôme descend dans le seau en se tenant à la corde que prend Henriette ; l'air de Martin : « Nièces, neveux, race haïssable... » avec son accompagnement grondeur et fiévreux, et l'amusante imitation de la souris qui guette, gratte et tracasse... ; la marche des janissaires : « La garde passe... » dont l'heureuse gradation et le rythme élégant sont restés célèbres... Cette partition plus importante, avec ses deux actes, que la précédente, doit en somme à sa verve comique d'avoir figuré longtemps au répertoire de Grétry. Avec un goût plus relevé, plus délicat, trop discret peut-être, celle de *L'Amitié à l'épreuve* avait été inspirée au contraire par un sujet trop terne et monotone pour ne pas s'en trouver comme glacée. « L'éloquence continue ennuie », dit Pascal : c'est un peu l'histoire de cette œuvre, qui manquait de contrastes mais dont plus d'une page, le trio « Remplis nos cœurs... » notamment, ont un charme exquis, de naturel et d'émotion, et méritaient une réhabilitation. Elles l'eurent, quoique peu durable, en 1776, quand la pièce fut réduite à un acte, et surtout en 1786, lorsqu'elle reprit au contraire ses trois actes, et même reçut quelques morceaux de plus.

Ce n'est plus dans la fièvre et l'inquiétude, c'est dans la joie que fut composée la partition suivante et l'un des



UNE REPRÉSENTATION DE *Zémire et Azor*, A VERSAILLES (SCÈNE DU TABLEAU MAGIQUE)
Croquis à la mine de plomb de Moreau le Jeune, 1771.
(Cabinet des Estampes, collection Destailleur.)

chefs-d'œuvre de Grétry : *Zémire et Azor*. « J'étais rendu à la vie, la nature était neuve pour mes organes débarrassés », nous dit-il. Et nous savons d'autre part que sa mère était venue de Liège pour le soigner et, pressée par la tendresse filiale du jeune ménage, qu'elle s'était décidée à demeurer désormais auprès de lui ; que le consentement de la veuve Grandon était arrivé à son tour de Lyon, ce qui permit la célébration du mariage (à St-Roch, le 3 juillet 1771) ; qu'enfin une petite fille était née, entre temps. Grétry mit tout son bonheur, sa paix, son amour, dans la nouvelle œuvre : aussi est-elle l'une des plus franches et des mieux inspirées qu'il ait portées à la scène.

Le poème était encore l'œuvre de Marmontel, qui s'était livré cette fois à une variation en 4 actes sur le joli conte de « la Belle et la Bête » (et qui eut la naïveté de se fâcher qu'on le reconnût !) Mais, plus heureuse que les précédentes, cette nouvelle composition n'eut à subir aucune des critiques railleuses dont le collaborateur infatué de Grétry était généralement l'objet : même le costume pompeusement ridicule d'Azor, que Marmontel était si fier d'avoir imaginé, ce compromis entre l'homme et la bête ne souleva aucune objection. Pour la musique, on peut qualifier de triomphal l'accueil qui lui fut fait, soit à Fontainebleau, le 9 novembre, soit à la Comédie Italienne le 16 décembre, soit par toute l'Europe, où la pièce fut aussitôt jouée en diverses langues.

C'est qu'ici, presque à chaque page, la grâce de l'idée mélodique égale la vérité de l'expression, qu'un comique

de très bon goût se mêle avec tact à l'émotion la plus vraie, la passion la plus éloquente, sans que jamais, malgré l'étendue de l'œuvre, l'intérêt fléchisse ou s'égare. Chaque personnage a bien son caractère, son individualité, et l'orchestre en souligne les traits qu'esquisse la mélodie. Au point de vue comique, le rôle d'Ali est à coup sûr un des plus réussis qui aient jamais paru dans une comédie lyrique. Sa bonne humeur naturelle transparaît sous sa peur instinctive avec une naïveté des plus divertissantes et l'accompagnement semble l'écho même de ce mélange comique de sentiments divers. Il faudrait citer tous ses morceaux, soit qu'il chante seul (« L'orage va cesser... » ; « Les esprits dont on nous fait peur... » ; « Plus de voyage qui me tente... » ; « J'en suis encore tremblant. . » ; ces quatre scènes sont plus spirituelles les unes que les autres), soit avec son maître Sander (« Le temps est beau... » c'est le duo où Ali, qui *roule* de sommeil, a ce bâillement célèbre qui est resté le modèle du genre), soit avec Zémire (« Je veux le voir... »). Sander, le père des trois sœurs, a de fort belles pages aussi, énergiques et touchantes ; Zémire en a de fines et de gracieuses au possible ; Azor a pour sa part le délicat « Du moment qu'on aime... », d'une caressante simplicité, sans compter son attente désespérée de Zémire, à la fin. Quant aux ensembles, il faut noter le trio des jeunes filles (« Veillons, mes sœurs... »), et rappeler surtout quelle sensation produisit celui du père entre les deux aînées (« Ah ! laissez-moi la pleurer » : c'est la scène aperçue dans le tableau magique qu'Azor

présente à Zémire), avec son effet pénétrant et sa couleur comme mystérieuse ; ce fut un véritable enthousiasme.

Ici encore Grétry s'était inspiré de la pure déclamation : il nous dit avoir consulté Diderot, et s'en être bien trouvé.

Une pension du Roi souligna le succès de l'œuvre à la Cour. Elle venait d'autant plus à propos que, deux semaines plus tôt, Grétry avait subi un fâcheux échec avec son *Ami de la maison,* trois actes du même Marmontel. Il est vrai que l'œuvre, trop mal venue d'abord, trop touffue, se releva sensiblement à Paris, quand Grétry l'eut remaniée et donnée aux Italiens, le 14 mai 1772. Elle est même restée plus de cinquante ans au répertoire, applaudie comme un type achevé du genre tempéré, intermédiaire entre l'émotion et la bouffonnerie. Il est très regrettable qu'on ne la connaisse pas davantage. L'air d'Agathe : « Je suis de vous très mécontente », que Grétry analyse non sans complaisance, ainsi que le récit, le tableau guerrier d'Oronte : « Rien ne plaît tant aux yeux des belles... » sont d'une vérité et d'une verve qui font encore impression ; et le duo d'Agathe et de Célicour est charmant. Dans toutes ces pages, le musicien avait cherché à varier le genre d'esprit de chaque personnage, et sur ses vieux jours il rappelle encore quelle peine lui avait donnée cette pièce trop spirituelle, et combien il avait de crainte, avec ce « comique fin » en pointes d'aiguille, de la moindre fausse note dans l'expression, du moindre désaccord entre ses intentions et l'exécution.

Cette comédie est le dernier vrai succès que Grétry

dut à Marmontel, car nous verrons échouer, ou peu s'en faut, les trois derniers efforts de leur collaboration. En revanche, il était alors un dramaturge à la fois plus modeste et plus fertile, dont on s'étonne de n'avoir pas encore vu paraître le nom dans l'histoire de Grétry et qui devait, fatalement semble-t-il, se rencontrer avec lui, tant leurs caractères à tous deux ont d'affinité : c'est Sedaine. Par une juste revanche, Sedaine, qui passait alors pour ne savoir pas écrire, se lit et charme encore aujourd'hui, en dehors de toute musique, et Marmontel est illisible. C'est que Sedaine est un inventeur, dont les idées simples sont fécondes et toujours justes. Aussi nulle alliance ne pouvait-elle être plus précieuse pour un musicien, qu'elle appuyait à la fois et forçait au travail. Grétry reconnut vite à qui il avait affaire : « Les situations qu'amène Sedaine sont si impérieuses qu'elles forcent le musicien à s'y attacher pour les rendre. » (Le travail était bien moins facile avec lui, et autrement obstiné.) Et quelle bonne grâce à s'effacer discrètement devant le mérite de son associé ! La préface du *Magnifique*, la première œuvre que Sedaine offrit à Grétry, en témoigne nettement : je veux dire le passage qui pose en théorie, avec quel soin le librettiste doit écarter les moyens de paraître aux dépens du musicien, se replier, s'effacer, faire enfin des sacrifices pour n'être que le piédestal de la statue que celui-ci élèvera... Et ceci concorde bien avec le souvenir que Grétry consacre à Sedaine dans ses *Mémoires*, et cette conclusion : « Disant presque toujours le mot propre, il se croit dispensé de

l'embellir par des tours poétiques, et force donc le musicien à prendre des formes neuves pour rendre ses caractères originaux. »

Le Magnifique parut d'abord à la Comédie Italienne, le 4 mars 1773, quelques jours avant Versailles. Sans répondre absolument à ce qu'on attendait, — à ce que dénigraient d'avance les tenants de Marmontel et ceux de Monsigny, abandonnés pour une fois par leur musicien ou leur poète ordinaire, — la partition plut réellement. Un peu longue avec ses trois actes, elle eut ce qu'on appelait déjà un succès d'estime ; mais alors un tel succès durait longtemps. Il fut d'ailleurs éclatant pour la maîtresse page de la pièce, le célèbre « Trio de la rose », qui est à la fois une scène de comédie pleine de charme et d'imprévu et une composition musicale éminemment expressive et pittoresque. Le Magnifique a obtenu du tuteur de celle qu'il aime, Aldobrandin, de voir Clémentine un quart d'heure devant témoins, et de lui parler sans être entendu d'eux. Mais le tuteur a exigé de la jeune fille qu'elle ne souffle mot ; et tandis que le Magnifique s'étonne et proteste, Aldobrandin et Fabio le raillent de loin. Pourtant, une rose est aux mains de Clémentine, et le Magnifique, qui a tout compris, supplie celle-ci de faire parler la fleur à sa place... La rose, en effet, s'échappe bientôt des doigts qui la retenaient, et cet aveu silencieux change dès lors en ironie le ton des protestations du jeune homme au tuteur toujours ravi de sa ruse. Il est impossible de mieux détailler musicalement toute cette petite action que n'a

fait Grétry, par le mouvement gradué des parties, par le caractère des récitatifs, l'éloquence des silences, la vivacité des reproches et d'ailleurs le charme de la phrase mélodique.

A la fin de la même année, deux nouvelles œuvres parurent encore à la Cour, l'une à Fontainebleau le 23 octobre, l'autre à Versailles, le 30 décembre ; mais elles furent toutes deux mal accueillies. *La Rosière de Salency*, « pastorale » de Masson de Pezay, réussit à se relever à Paris (le 28 février 1774), surtout après les remaniements de la reprise (le 18 juin), et dura assez longtemps en somme ; mais *Céphale et Procris*, « ballet héroïque » de Marmontel, malgré deux essais à l'Opéra (les 2 mai 1775 et 23 mai 1777) ne put jamais réchauffer la froideur du public. Aussi, le voisinage de Gluck ne pouvait-il être que terrible pour Grétry sur cette scène, autant au point de vue de la musique, malgré toutes ses qualités de grâce et d'émotion (dans le premier duo par exemple, qui est resté pour sa belle allure lyrique), qu'à celui du poème, qui fut étrillé d'importance par les critiques, et le méritait. Tandis que *La Rosière*, musicalement, était bien mieux armée pour triompher de la platitude de son livret. L'impression agreste et naturelle du milieu était rendue avec charme, et plusieurs morceaux se distinguaient en outre par une heureuse originalité. Le plus célèbre est le récit de Jean Gaud au 3e acte : « De ma barque légère... » Il est très amusant, mouvementé, suggestif, et l'accompagnement nuance avec esprit la tempête, le sauvetage au milieu des flots,



SCÈNE DU TABLEAU MAGIQUE, DANS *Zémire et Azor*.
Dessin de J.-L. Touzé, gravé par Voyez le Jeune, 1771?

et l'apaisement progressif des éléments. Surtout, il reste bien dans le ton juste du personnage. « Le plaisir d'avoir sauvé Colin (nous fait remarquer Grétry) est la seule idée qui occupe Jean pendant son récit ; il parcourt tous les détails d'un naufrage sans songer à en faire une image effrayante ; il devient par là plus généreux et plus aimable. » C'est qu'en effet « *il faut toujours considérer le personnage qui parle* » ; et ce précepte si juste est encore un de ceux qui font le plus d'honneur à Grétry.

La Fausse magie ne fut guère mieux partagée d'abord que ses deux aînées, à cause encore de Marmontel, dont jamais chute ne déçut plus fières espérances. Il fallut toute la verve de la partition, une des bonnes de Grétry, pour faire oublier la pauvreté de la comédie ; en revanche, le parti une fois pris, l'œuvre est une de celles qui ont gardé le plus longtemps l'affiche à l'Opéra-Comique. Elle parut d'abord le 1er mars 1775. On essaya un instant de réduire les deux actes en un seul, puis on revint aux deux : c'est que le premier était si supérieur qu'on le gâtait en le touchant pour remédier au second. Le succès du musicien, surtout à ce premier acte, fut éclatant et souleva de vrais enthousiasmes, — chez Mlle de Lespinasse par exemple, dont les lettres reflètent si joliment les impressions vives. Il y a là en effet de ces *réussites*, comme Grétry en a plus d'une, qui sont de vrais modèles du genre. Tel le duo des deux vieillards : « Quoi, c'est vous qu'elle préfère ?... », tout de suite célèbre, et qu'on bissait (chose rare !) Il est écrit sur un rythme sylla-

bique irrésistiblement entraînant, d'un comique très relevé, en somme étonnant de facture. Mais d'autres duos ne sont pas moins bien venus : celui de Lucette et son tuteur : « Quoi, ce vieux coq ?... » syllabique encore; et celui de Linval et Lucette : « Il vous souvient de cette fête... », constamment nuancé au gré des paroles et des impressions des deux amants, un peu gâté toutefois par les roulades de la fin. Et l'on ne peut guère oublier, ni le trio : « Vous auriez affaire à moi... », ni l'air de Lucette : « Comme un éclair... », ne fut-ce que pour l'effet curieux de l'accompagnement, où voltige l'éclair en question.

III

LA PLEINE MATURITÉ

DU « JUGEMENT DE MIDAS » A « RICHARD CŒUR DE LION » 1776-1785

A l'époque où nous sommes arrivés, Grétry, heureux à son foyer, applaudi du public parisien, hautement apprécié à la Cour, — une troisième fille étant venue à lui naître, la nouvelle reine, Marie-Antoinette, d'ailleurs très éprise des œuvres du musicien, en avait été marraine avec le comte d'Artois, — semblait n'avoir qu'à choisir pour offrir à son inspiration un texte digne d'elle. Et cependant, peu d'années de sa carrière furent aussi malheureuses que celles-ci. C'est, le 12 juin 1774, une nouvelle version des *Mariages Samnites*, sur un nouveau drame de Du Rozoy, guère plus favorable que le pre-

mier. Ce sont, l'année suivante, deux essais inachevés : *Pygmalion*, du même Du Rozoy, et *Les statues*, de Marmontel, avec quelques œuvres sans portée : un divertissement pour une comédie de la Chaussée, jouée à Versailles le 10 mars, *Amour pour amour*; un compliment pour la Comédie Italienne, *Les filles pourvues*; un prologue pour un théâtre de château, *Momus sur la terre*... Enfin, à l'Opéra, un médiocre remaniement de *Céphale et Procris*, et à Chantilly, puis Fontainebleau, puis Paris, un drame burlesque en 4 actes, *Matroco*, sorte de « revue » plutôt, où Grétry, sur les indications de l'auteur, Laujon, essaya d'utiliser les vaudevilles populaires et les refrains de la rue, sous une forme noble et grandiloquente, pour peindre des mœurs au rebours du bon sens... ouvrage « monstrueux », qu'il brûla lui-même, de dépit... C'est encore en 1778, le 27 avril, un prologue pour l'Opéra, toujours mal reçu : *Les trois âges de l'Opéra*, et, chagrin plus sensible, un travail inutile sur l'*Iphigénie en Tauride* de Guillard, que Gluck reprit soudain, après l'avoir refusée.

A ces déceptions d'ordres divers, Grétry trouvait, il est vrai, une compensation dans les succès unanimes que ses œuvres précédentes remportaient alors à l'étranger, en Italie, en Belgique, en Allemagne et jusqu'en Suède, succès qui nous est attesté par les lettres et les écrits du temps. Un triomphe très doux pour lui l'avait d'ailleurs accueilli en personne quand il était revenu, pour la première fois depuis 1759, dans sa ville natale, à Liège, et c'est une visite qu'il se plut dès lors à renou-

veler : en 1780 par exemple, et en 1782, où de grandes fêtes lui furent offertes. Mais le découragement n'en était que plus vif de ne pouvoir plus réussir à rien : la veine semblait perdue... C'est à un jeune littérateur anglais, du nom de Hales, amené par Suard, que Grétry dut de la retrouver, plus féconde que jamais.

Ce Hales (qu'on appela communément D'Hèle) lui apportait en effet les livrets du *Jugement de Midas* et de *L'Amant jaloux*, dont il avait emprunté l'idée à des pièces anglaises, mais qui étaient bien originaux par la verve spirituelle et le tour imprévu; et, cette fois, chose assez peu commune et qui fut remarquée, poème et musique, loin de se nuire, concoururent également à la perfection de l'œuvre, et à son succès. Grétry se trouvait en présence de vraies comédies vivantes par elles-mêmes, et qui n'attendaient la musique que comme un achèvement, une transposition d'art supérieure. Aussi l'inspiration lui fut-elle facile et abondante comme aux plus beaux jours, mais d'ailleurs contrôlée par un goût sûr et appuyée sur une orchestration serrée de plus près. Dans *Le Jugement de Midas*, bouffonnerie piquante et sans lourdeur, où Midas, bailli de village, avait à juger Apollon, Pan et Marsyas, Grétry, tout en s'attachant, suivant son habitude, « à peindre chaque caractère des couleurs qui lui sont propres », ne manqua pas de railler ouvertement et le vieux vaudeville (avec Pan), et l'air conventionnel d'opéra (avec Marsyas), surtout la façon dont le chantaient encore les artistes traditionnels de l'Académie de musique; et l'on trouva sa critique pleine

de justesse et d'esprit. Il fut un peu moins à la hauteur de sa tâche, quand il dut, par contraste, faire chanter Apollon lui-même ; et il l'avoue; cependant l'air : « Du destin qui t'opprime... » est d'un très beau caractère, dont l'austérité voulue est assez rare chez Grétry. Il y a du reste beaucoup de grâce dans le comique des autres personnages et dans les divers épisodes de la pièce même, que précède une ouverture fort curieuse par ses intentions descriptives. Grétry aimait à travailler ce genre de symphonie pittoresque et dramatique : j'aurais pu citer déjà l'ouverture qui précède *Le Magnifique*, non moins remarquable.

Le Jugement de Midas, exécuté d'abord chez Mme de Montesson, parut sur la scène de la Comédie Italienne le 27 juin 1778 et seulement après à Versailles. Un quatrain que Voltaire improvisa, sur de faux renseignements, et qu'il fit remettre à Grétry, comme marque de sympathie, a laissé croire que la Cour avait mal reçu ce que la ville avait applaudi si chaudement : c'est une erreur qu'il est inutile de laisser subsister.

L'Amant Jaloux commença au contraire par Versailles sa carrière fortunée, l'une des plus prolongées du répertoire de Grétry. Il y parut le 20 novembre de cette même année, un mois avant les représentations parisiennes. Cette véritable comédie lyrique fut goûtée comme un fruit nouveau et ravit les gens de lettres avec les musiciens ; ou plutôt elle montra aux uns et aux autres quelle alliance féconde il était possible de conclure entre la comédie et la musique. Ce n'est pas sans

raison que le nom de Mozart, ici, a été évoqué depuis. Il y a là tel morceau d'ensemble, tel dialogue, où les personnages expriment à la fois des sentiments différents, sans retard aucun pour l'action, et Grétry s'y est vraiment montré l'homme de ses idées, le précurseur. Le quatuor : « Plus d'égards !... » est des plus originaux ainsi, avec son début à toute allure, à grand fracas, et la vivacité comique de l'évolution de la scène jusqu'à la confusion d'Alonzo. On peut citer encore, comme nouveau trait d'ingéniosité réaliste, les vocalises de Florival, qui semblent tout empêtrées dans leurs broderies parce que le personnage ne sait comment conter son affaire à Lopez. On ne peut d'ailleurs oublier ni la célèbre sérénade, une vraie caresse et d'un style très spécial, qui donna accès sur la scène à la mandoline, ni l'air de Lopez : « Plus de sœur, plus de frère !... » ironique à froid, où l'on sent l'esprit tracassier du personnage.

Les mêmes qualités se retrouvent dans la troisième et malheureusement dernière œuvre de Hales (qui mourut à la fin de 1780, à la vive déception de Grétry) : *Les Evénements imprévus*. Là aussi le mouvement de l'action ne ralentit pas dans les scènes, et les interlocuteurs suivent chacun leur idée tout en l'exprimant ensemble. Cependant le succès fut loin d'être aussi brillant, soit dans sa première version (Versailles et Paris, 11 et 13 novembre 1779), soit même dans sa seconde, qui comportait cinq morceaux de plus, non les moins bien venus (12 octobre 1780). L'œuvre est moins attachante comme sujet, et sa physionomie générale est d'ailleurs



PORTRAIT DE Mme DUGAZON, CRÉATRICE DE *le Jugement de Midas*, *les Événements imprévus*, ETC.

Gravure en couleurs de Coutellier (Cabinet des Estampes).

un peu pâle, en dépit de pages aussi fines que spirituelles, comme le très joli duo des deux hommes : « Serviteur à M. Lafleur... », au rythme léger et gouailleur, la menace sous l'ironie.

Grétry, qui décidément retrouvait sa mauvaise veine, fut encore moins heureux avec *Aucassin et Nicolette*, quatre actes dont pourtant l'auteur était Sedaine. Soit à Versailles, le 30 décembre 1779, puis à la Comédie Italienne le 3 janvier suivant, soit à la reprise remaniée de 1782 en trois actes, ces « amours du bon vieux temps » (tel était le sous-titre) laissèrent froids les spectateurs et furent peu compris, et la musique pas davantage. En vain le compositeur avait-il prétendu faire appel aux modes anciens. Cette recherche ennuyait les uns et donnait le change aux autres comme une parodie. A la Cour, nous conte Grétry, « on riait aux éclats dans les endroits que Sedaine et moi avions crus les plus touchants ». L'étude de la partition n'en demeure pas moins intéressante, ne fût-ce que par l'ingéniosité théâtrale : la scène des sentinelles, au dialogue interrompu, et réglé d'après leur faction, fut très remarquée à l'époque ; le finale, où les personnages chantent dans un mouvement contraire parce qu'ils ont des choses contraires à dire, n'est pas moins curieux à noter.

Avec *Andromaque*, dont j'aurais déjà pu parler avant *L'Amant jaloux*, car on la répétait en mai 1778, nous voyons Grétry essayer à nouveau sa chance à l'Opéra, et une fois de plus éprouver que la tragédie lyrique est peu son affaire. Il est vrai qu'il se heurtait ici à des

obstacles imprévus et faits pour décourager. Qu'ambitionnait-il en somme ? Il nous l'a dit : une petite place à côté de Gluck, qu'il espérait même dépasser par la sensibilité. Mais cette place, même s'il avait eu le génie de la défendre, un autre maintenant la lui eût disputée en vainqueur : Piccinni, héros du parti Grimm-Marmontel, et de tous les tenants de l'École italienne, qui avaient préconisé Grétry, tant qu'ils n'avaient pas aperçu ce que son réalisme si personnel et si nouveau avait d'indépendant, et qui le confondaient désormais, avec Gluck, dans une même réprobation. Un autre mécompte lui vint du livret, qu'il eût pourtant cru avoir bien choisi, selon l'exemple du maître allemand, dans le répertoire de Racine : d'une part, la Comédie-Française protesta que l'Opéra lui ferait concurrence en jouant *Andromaque*, et cette plainte eut pour effet le retrait de l'œuvre en 1778 ; de l'autre, lorsque celle-ci put enfin paraître en scène le 6 juin 1780, il fut de bon goût de s'indigner contre les changements que l'obscur Pitra avaient faits à la tragédie de Racine... En dépit de la malechance et de la mauvaise foi, il reste avéré que, comme pour cette *Iphigénie* que lui avait reprise Gluck (il serait déraisonnable de le regretter), Grétry s'était attaqué à une entreprise trop au-dessus de ses forces, et qu'il y échoua. La facilité avec laquelle il avait écrit sa partition (et dont il a tort de se vanter), lui avait donné à croire que le résultat serait aussi heureux que pour les comédies lyriques où il était passé maître ; mais le fait est qu'ici la tendre sensibilité ne suffisait plus, ni même l'harmo-

nieux caractère et l'unité de style du rôle d'Andromaque, vraiment bien rendu, comme le remarquèrent du reste les juges sans parti pris.

Si Grétry pouvait réussir à l'Opéra, ce n'était donc pas sous les auspices de la Muse tragique ; et sans doute ne faut-il guère regretter que l'*Electre*, qu'il avait écrite sur un livret de Thilorier, et qui avait été reçue, ait dû céder le pas à une autre *Electre*, de Lemoyne, et n'ait pas été représentée. Nous oublierons plus facilement encore deux actes de circonstance : *Emilie* ou *La Belle esclave* (de Guillard), que Gardel avait eu l'idée bizarre d'intercaler dans son ballet *La Fête de Mirza,* lequel eut une chute lamentable, et *Les Colonnes d'Alcide* (de Pitra), qui escomptaient la prise de Gibraltar sur les Anglais et ne furent même pas terminées. Mais l'auteur de *L'Amant jaloux* était sans rival sur le terrain de la comédie lyrique : s'il réussissait à introduire ce genre sur la scène austère de l'Académie de musique, qui donc lui disputerait le succès ? Grétry s'étant attaché à ce parti, s'y obstina, et réussit bientôt autant qu'il pouvait l'espérer. *Colinette à la Cour* devint vite un succès, et, après l'erreur de l'*Embarras des richesses*, *La Caravane du Caire* fut un triomphe.

C'est le 1er janvier 1782 que les trois actes de *Colinette*, inspirés à Lourdet de Santerre par la *Ninette à la Cour* de Favart, furent offerts aux abonnés de l'Opéra. C'était une nouveauté, et telle sur cette scène, que les discussions ne tardèrent pas à se donner carrière : d'autant que l'on s'attendait peu à ce mouvement tournant, dans

le camp des dénigreurs d'*Andromaque*, qui avaient cru la partie gagnée. Mais les critiques firent bientôt place au suffrage le plus flatteur, et une fois de plus la grâce piquante et naturelle, la vivacité scénique, la finesse du style pastoral de Grétry, furent les plus fortes. *Colinette* resta longtemps à la scène. A l'occasion de l'une de ses reprises, celle de 1813, le critique des *Débats* formulait encore une impression probablement analogue à celle qu'avaient ressentie les spectateurs de 1782. *Colinette* remplaçait sur le programme un opéra de Winter, et « la comparaison en rendait la musique plus piquante : on se sentait à son aise, on respirait ; on eût dit une matinée fraîche du printemps qui succédait à une journée pesante et surchargée de brouillards. Ce Grétry est un terrible voisin ! »

Il n'est cependant rien demeuré de la partition qui semble particulièrement à citer ; non plus que de *L'Embarras des richesses*, autre comédie de Lourdet, jouée le 26 novembre, assez plate et décousue comme musique, mais surtout des plus manquées au point de vue du livret, de la mise en scène (antique et athénienne, on ne pouvait deviner pourquoi), de la gaîté enfin, défaut principal assurément, le genre étant donné. Et pourtant l'œuvre portait encore la marque du maître, cette marque qui faisait dire à un critique : « On est frappé de l'esprit qu'il sait mettre dans ses compositions, par le seul rôle de Mirtil. Ce personnage, pauvre d'abord et content, riche ensuite et malheureux, enfin redevenu pauvre volontairement pour épouser Rosette, a, *dans*

toutes ses différentes situations, l'accent et le caractère de chant qui lui convient. » — Mais quelle revanche, pour ceux qui comptaient sur un pendant à *Colinette*, quelle revanche avec *La Caravane!*

Jouée d'abord à Fontainebleau, le 30 octobre 1783, puis à Paris le 15 janvier suivant, *La Caravane du Caire* n'a plus quitté le répertoire jusqu'en 1829, où elle comptait le chiffre incroyable de 506 représentations. Tout s'était accordé pour établir le premier succès de surprise obtenu par le spectacle : le pittoresque tout à fait nouveau de cette donnée orientale et de la mise en scène qu'elle comportait (campement dans le désert, attaque de pillards, bazar cosmopolite, vente d'esclaves, etc.), — et d'ailleurs la furibonde cabale des Piccinnistes en délire, victorieusement repoussée par l'appui et l'autorité des Gluckistes ; sans oublier bien entendu, la grâce enjouée de la musique, mais celle-ci était prévue. Ce n'est pas qu'il n'y ait bien du mélange, et, comme partition, *La Caravane* ne saurait prétendre au premier rang dans l'œuvre de Grétry. Cependant ce sujet pittoresque, varié, mouvementé, fut favorable à son inspiration originale, et une demi-douzaine de morceaux sont restés longtemps classiques. C'est l'ensemble : « Après un long voyage... », avec son intervention, par deux fois, d'un chœur de captifs dont le style est tout autre ; c'est le trio : « Que me demandes-tu ?.. », très intéressant, plein de vie et d'observation; ou l'air de Florestan : « Ah ! si pour la patrie... », qui a du style, de la force, et comme toujours une grande souplesse d'expression...

Quant à la teinte d'orientalisme que Grétry espérait avoir donnée à tout cela, nous ferons aussi bien, naturellement, de n'en pas tenir compte.

L'auteur de la pièce, Morel de Chefdeville, avait eu sa large part d'éclaboussures dans la lutte désespérée des rivaux de Grétry. Avec *Panurge dans l'île des Lanternes*, qu'il avait tiré de Rabelais, ce fut, parmi les critiques, comme un vent de folie et de contradiction : les uns traînaient dans la boue la platitude et le ridicule de ces deux poèmes, les autres accusaient leur auteur de les avoir volés dans les cartons de l'Opéra, d'autres même ne voulaient voir en lui que le prête-nom du comte de Provence. Et cette belle découverte persista un demi-siècle. Pendant ce temps, le public s'obstinait à couvrir d'applaudissements l'un et l'autre ouvrage, et le succès de *Panurge*, bien qu'un peu moins constant que celui de *La Caravane*, fut encore l'un des plus considérables du répertoire.

C'était, pour le coup, la première fois qu'une œuvre exclusivement comique s'y imposait. Aussi bien Grétry y avait mis tout son humour, toute sa finesse d'observateur des caractères et des situations (par exemple dans le chœur des Lanternois, répétant à satiété le même motif indolent), avec des inventions nouvelles, comme certain pas de quatre, dansé non sur un motif chorégraphique, mais sur l'ouverture même répétée en conclusion, et qui fit fureur.

Cette époque de sa carrière est d'ailleurs la plus heureuse et la plus féconde. Je n'ai pas voulu séparer

Panurge de *La Caravane ;* mais *Panurge* fut représenté le 25 janvier 1785, et, entre les deux, Grétry était revenu à la Comédie Italienne pour y donner, coup sur coup, ses deux chefs-d'œuvre : *L'Épreuve villageoise* et *Richard cœur de lion.*

Leur histoire est assez singulière, à tous deux : dans l'œuvre de cet esprit curieux et chercheur, plutôt qu'inspiré, il semble que le remaniement soit une garantie de réussite. *Théodore et Paulin*, trois actes de Desforges, étaient tombés le 18 mars 1784 : le 24 juin, transformés en deux actes et intitulés *L'Épreuve villageoise*, ils devenaient l'un des plus incontestés succès de Grétry et le plus durable après *Richard.* Et quant à celui-ci, qui n'a jamais quitté le répertoire depuis le 21 octobre 1784, on sait que le dénouement en a été refait trois fois au moins. C'est à son goût d'observation que Grétry dut de toucher juste avec *L'Épreuve villageoise*, mais le public même avait, cette fois, servi d'étude : son attitude à l'audition de la première version avait éclairé le musicien, qui nous le dit. Allégée, claire et dans le ton juste, l'œuvre apparut avec toute sa fraîcheur, toute sa grâce charmante. Cette paysannerie fut immédiatement à la mode et mériterait encore de l'être, comme la caractéristique d'un genre. Il en faudrait citer presque toutes les pages, soit, au premier acte, l'ariette de Denise, le duo de La France et de Mme Hubert : « Bonjour monsieur... Bonjour madame... », celui de Denise et d'André, cachés chacun de leur côté, et le très amusant quatuor final : « André, tu me l'paieras, j'en jure !... » ; soit surtout,

au second, les couplets tout de suite populaires de Denise : « Bon Dieu, bon Dieu, comme à c'te fête !... » l'air piquant de La France : « Adieu Marton, adieu Lisette... », et encore le duo de Denise et André, — sans oublier l'entr'acte qui sépare les deux parties : un motif de danse absolument charmant.

Le livret de *Richard cœur de lion* est l'un des plus connus de Sedaine, sinon des meilleurs. L'idée était excellente, et beaucoup de scènes aussi ; seule la conclusion reste gauche et maladroite : de fait, Sedaine, tout en s'en rendant compte, ne sut jamais trouver le remède à ce défaut, qui aurait compromis le succès de l'œuvre si d'ailleurs l'intérêt historique des personnages, l'émotion de la partie romanesque, l'agrément des scènes villageoises, et par-dessus tout, la verve spontanée, spirituelle et profondément mélodique de la musique, n'avaient passé avant tout. C'est à la lassitude de Monsigny et à sa clairvoyance que Grétry dut la chance de cette collaboration avec Sedaine[1]. Celui-ci, chose bien naturelle, avait d'abord songé à son plus ancien et habituel compagnon de succès ; mais Monsigny, dont on a retrouvé depuis la lettre, désigna lui-même Grétry (qui aurait bien dû nous le dire). Et Sedaine se trouva mieux

[1] Par un curieux retour de circonstances, Grétry eut le premier entre les mains, à la même époque (1785), le poème de l'un des opéras qui ont valu à leur auteur le plus éclatant succès du répertoire : Guillard lui avait apporté son *Œdipe à Colone* (comme naguère son *Iphigénie en Tauride*). Mais Grétry, par une clairvoyance semblable à celle que Monsigny eut pour lui, et bien qu'il en eût déjà écrit un acte, nous assure-t-on, n'hésita pas à s'en dessaisir au profit de Sacchini. Et comme pour *Iphigénie*, il est clair encore que nous n'y avons pas perdu.

que jamais d'avoir suivi ce conseil désintéressé. *Richard cœur de lion* eut même cette chance dont profitent souvent les œuvres durables : de n'être pas tout de suite apprécié à sa valeur. Le musicien avait atteint ce jour-là la perfection selon ses moyens : la simplicité dans l'expression juste, la vérité dans l'observation, la mesure dans la verve comique, le goût dans l'émotion dramatique.

On s'en est aperçu surtout plus tard, et par la comparaison. L'un des précurseurs du wagnérisme en France, M. Édouard Schuré, ne soulignait-il pas éloquemment, dans un livre célèbre (le Drame musical), cette impression qu'offre à nos esprits modernes et saturés de convention l'œuvre de Grétry, et qui explique le caractère bien à part de son génie ?... « cette sensation soulageante d'un homme qui se verrait transporté subitement d'un de nos vulgaires et bruyants jardins publics dans la vraie campagne, aux collines ondulées, aux brises rafraîchissantes. La poitrine se dilate, l'œil se repose, l'âme se retrouve. Dans cette musique, rien de faux ni de prétentieux, tout est naturel et sain... Les situations sont toujours intéressantes, l'accentuation toujours juste et la mélodie candide s'accorde parfaitement avec le vers. Jamais les mots ne sont tordus et hachés par le rythme musical comme on se le permettra plus tard. Le rythme de la mélodie suit toujours le rythme de la langue. Enfin dans la scène de reconnaissance entre Blondel et le roi, quand celui-ci, du fond de son cachot, entend la voix de son ménestrel sur l'air : « Une fièvre brûlante... »,

et qu'il l'entonne à son tour, la grande émotion humaine nous saisit ; car ici le chant devient action et la musique rend pleinement une situation palpitante. »

On sait assez l'emploi spécial que Grétry avait imaginé de faire du motif mélodique de ce dernier air, au cours de toute sa partition. Le rappel en était des plus ingénieux, mais d'ailleurs justifié par l'action même, et il ne faut pas voir dans ce procédé, qui ne se renouvela pas, une idée de portée générale. Quant aux autres morceaux de l'œuvre, scènes plutôt que morceaux (car ce n'est jamais sans motifs et sans prendre une part directe à l'action, que chantent les personnages), on voudrait les passer tous en revue : chœurs villageois ou aveux naïfs : « La danse n'est pas ce que j'aime... » dit Antonio ; « je crains de lui parler la nuit... » chante Laurette ; — rondes et chansons : « Que le sultan Saladin... » entonne Blondel ; « Et zig et zoc !... » chantent les paysans ; — et surtout ensembles aux parties croisées et divergentes, d'autant plus heureusement venus, que Blondel joue toujours dans la pièce un rôle double, protégeant les amours de Laurette, et poursuivant, par ce moyen, la délivrance de son roi : trio du premier acte : « Quoi ! de la part du gouverneur ?... » finale du second, avec la colère feinte du gouverneur ; trio du troisième : « Le gouverneur, pendant la danse... ».

Grétry, malheureusement, en devait rester là. Il semble avoir épuisé ici les dernières faveurs de la fortune. De tout ce qu'il a écrit depuis ce chef-d'œuvre, il ne reste que des souvenirs et quelques pages caractéristiques.

Non que parmi les vingt-trois partitions que j'ai encore à énumérer, plus d'une n'ait remporté un vrai succès et ne soit toujours un attachant sujet d'étude ; mais aucune, ou presque aucune, on le sent, ne gagnerait à reprendre vie sur la scène, ce qui est bien loin d'être le cas des précédentes. Oui, avec *Richard*, on peut presque dire : ici est clos le *répertoire* de Grétry. D'où vient ceci? De plusieurs causes. D'abord, il y a, pour la persistance du succès, un certain degré nécessaire d'*alliage* du sujet et de la musique qui ne se retrouva plus, à coup sûr. Et puis, il faut bien le dire, Grétry, que la lutte ne stimulait plus, et qui ménageait d'autant plus volontiers sa santé toujours précaire, commençait à se contenter de peu. Sentant peut-être davantage la vanité de ses efforts pour suppléer au savoir technique qui lui manquait (je reviendrai sur cette question essentielle), il soignait moins son écriture et l'expression de ses idées ; et bientôt l'on trouva que sa facilité spirituelle se répandait beaucoup, sans se renouveler ni progresser. D'ailleurs, donne-t-on longtemps le change sur ses sentiments intimes ? Grétry se fatiguait de composer, et vivait surtout dans son passé, alors plus glorieux que jamais. Le public se fatiguait de même des déceptions que lui apportaient ses œuvres nouvelles, et réservait ses plus éclatants suffrages aux anciennes, que d'ailleurs presque chaque jour quelque reprise ramenait à la scène.

Nous le verrons donc bientôt prendre la plume et raisonner de son art, puisqu'il ne pouvait plus rien lui demander de neuf, puisque chaque pas en avant lui révé-

lait un idéal de drame musical auquel il n'était pas de force à atteindre.

IV

LES ANNÉES DE FATIGUE ET DE RETRAITE (1785-1813)

L'année 1785 marque le summum de la popularité de Grétry à Paris. Non seulement la plupart de ses œuvres, les plus anciennes ou les dernières venues, tiennent simultanément l'affiche, mais on imagine, pour profiter de la vogue, des arrangements où il n'est pour rien : c'est cette même année, après le grand succès de *Panurge*, que Gardel a l'idée (heureuse puisqu'elle réussit) de tirer des diverses partitions du musicien son ballet *Le premier navigateur*, qu'on jouait encore en 1797. — Aussi voyons-nous Grétry reprendre haleine, un an au moins avant de poursuivre. C'est en effet le 15 mars 1786 qu'il apporte une nouveauté à la Cour, un *Amphitryon* arrangé par Sedaine. Le choix n'était pas bon, malheureusement, et puis Molière n'est pas de ceux avec qui on collabore impunément : l'insuccès fut absolu, et les remaniements qu'avait subis la partition quand elle parut à l'Opéra plus de deux ans plus tard, le 15 juillet 1788, n'apportèrent aucun remède à sa faiblesse.

Ce mécompte fut un peu compensé par quelques succès à la Comédie Italienne. D'abord *Le Mariage d'Antonio* (le 25 juillet 1786), un petit acte dont l'auteur était bien

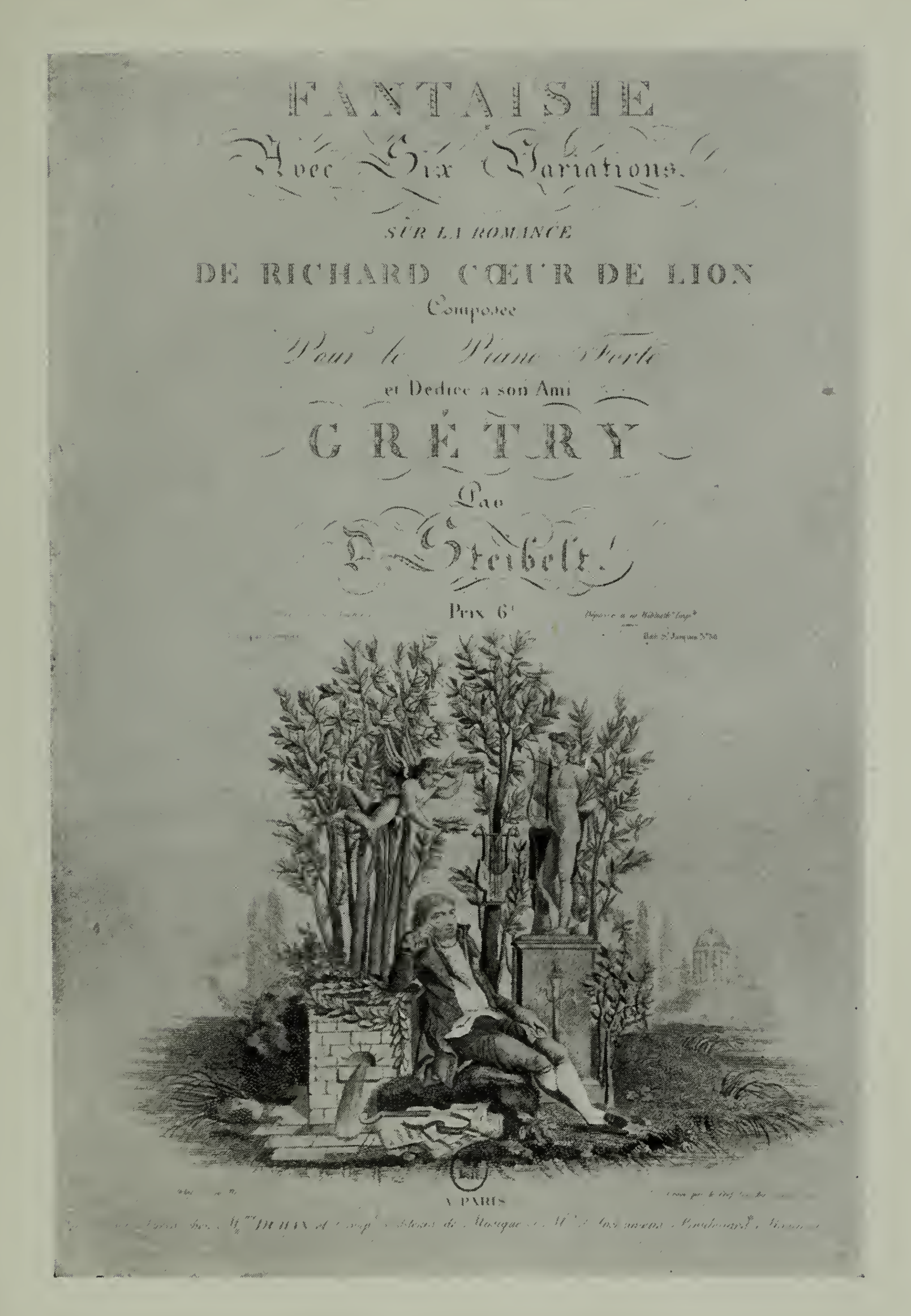
sa fille Lucile, âgée de quinze ans, mais dont il retoucha les ensembles et instrumenta les accompagnements. Puis le remaniement en trois actes, et avec trois rôles nouveaux, de l'*Amitié à l'épreuve*, qui reçut un chaleureux accueil le 30 octobre ; et *Les Méprises par ressemblance*, de Patrat, trois actes nouveaux, joués à Fontainebleau le 7 novembre et à Paris le 16, avec un succès plus modéré mais que l'avenir devait rendre plus durable. Enfin, et surtout *Le Comte d'Albert*, deux actes complétés par un troisième sous le nom de *Suite*. Grétry, qui a passé sous silence dans ses *Mémoires* les partitions précédentes, insiste sur celle-ci, et il est évident que l'intensité du sentiment dramatique qu'évoque le « drame » de Sedaine l'a ici profondément ému : il mit tous ses soins à en rendre la force et l'accent sincère, et, mieux que la Cour de Fontainebleau le 13 novembre, le public de la Comédie Italienne lui prouva, le 8 février 1787, qu'il ne s'était pas trompé. *La Suite du Comte d'Albert*, comédie pleine de gaîté après le pathétique des deux actes précédents, lui avait d'ailleurs offert une occasion de contraste dont il ne pouvait manquer, comme d'habitude, de tirer le plus heureux parti.

Cette année 1787 avait commencé, pour Grétry, par un deuil cruel, la mort de Jenny, l'aînée de ses filles, qui était alors âgée de seize ans ; elle devait aboutir à un nouvel insuccès, assez sensible, celui du *Prisonnier anglais*, trois actes de Desfontaines, dont la chute, le 24 décembre, fut même insultante et scandaleuse. Les auteurs, suivant l'usage, ne laissèrent pas d'essayer

retouches sur retouches; mais le succès n'y répondit pas plus en 1788 qu'en 1793 (où la pièce avait changé de titre et s'appelait *Clarice et Belton*). *Le Rival confident*, deux actes de Forgeot, fut un peu plus heureux, le 21 juin 1788, mais sans lendemain, malgré des modifications aussi; et nous avons vu l'inutilité de la reprise d'*Amphitryon* quelques jours plus tard à l'Opéra.

Sur cette même scène, une *Aspasie* en trois actes, de Morel, devait avoir, le 17 mars suivant, un demi-succès un peu plus flatteur. Mais c'est surtout avec *Raoul Barbe-Bleue* qu'on retrouve enfin Grétry. La collaboration de Sedaine avait pour le coup réveillé l'inspiration du musicien, et ses trois actes eurent aux Italiens, le 2 mars 1789, un beau succès, vraiment mérité. Il y a des pages très variées dans cette partition, les unes d'une émotion intense, comme le trio où Vergy guette pour Isaure, qu'appelle Raoul, l'arrivée vengeresse des frères : le mouvement en est intéressant, le rythme haletant, et l'on perçoit dans l'harmonie orchestrale comme la poussière soulevée par les chevaux qui approchent; les autres d'un joli tour mélancolique et distingué, comme le duo d'Isaure et Vergy, ou marquées de cette évolution de pensée que Grétry excelle à rendre, comme la scène de la toilette, où Isaure, malgré son amour pour Vergy, se laisse peu à peu séduire par les bijoux de Raoul, s'en pare et se livre enfin, comme la Marguerite de *Faust*, à la joie qui exalte sa coquetterie.

Les premiers enthousiasmes de la Révolution furent au reste favorables à Grétry. Ce sentiment naturel et



TITRE D'UN MORCEAU DE PIANO DE STEIBELT, AVEC PORTRAIT ALLÉGORIQUE DE GRÉTRY

Dessiné par Delafontaine (Cabinet des Estampes).

populaire, qui était comme le trait distinctif de sa musique, répondait à merveille aux aspirations du moment, et pour peu que les sujets s'y prêtassent, ne pouvait manquer de flatter les esprits. Or justement les sujets vinrent à point. Ce fut d'abord une comédie en quatre actes, *Pierre le Grand*, œuvre du jeune Bouilly, un débutant, qui avait eu l'esprit, non seulement de choisir cette aventure unique d'un roi à l'apprentissage et livré au travail manuel, mais de donner à celui-ci un conseiller où chacun pouvait reconnaître le populaire Necker. Jouée le 13 janvier 1790, la pièce obtint le plus franc succès, qui eût pu être durable en d'autres temps (et d'ailleurs se retrouva un moment après la Révolution). — Puis le *Guillaume Tell* de Sedaine, trois actes dont le succès triomphal, le 9 avril 1791, est évidemment dû surtout à leur patriotisme, mais qui encore avaient plus de qualités musicales que la plupart des œuvres de ces dernières années. Inspiré par un poème bien différent de ceux qui avaient eu jusqu'alors ses préférences, Grétry y donne des preuves, non seulement de force et d'ampleur lyrique, mais aussi d'expression pittoresque dans l'évocation de la nature alpestre et des impressions de race, ranz des vaches, cors de pâtres, motifs populaires. Lui-même il raconte comment il avait profité de son séjour à Lyon pour se faire chanter, par des officiers suisses, les principaux airs de leur pays. Il ajoute que, dans cette partition et les précédentes, il avait tâché de renforcer le coloris musical de son orchestre : et de fait, à défaut des charmantes inspirations

d'autrefois, on suit avec intérêt cette évolution de l'exécution.

Le moment allait bientôt venir où le public des théâtres resterait fermé à toute autre évolution que celle du sans-culottisme et à tout autre poème lyrique que ceux qui couvraient de boue rois et prêtres au nom de la liberté. L'attitude de Grétry, durant cette période où nul ne pouvait se dire sûr du lendemain, ne fut pas précisément celle d'un héros, et on l'a remarqué. Mais, ne fût-ce que pour vivre, et il était ruiné, ne fallait-il pas faire preuve de *civisme*? Et puis songeons à l'état d'esprit hésitant et timoré de cet homme que déjà son enthousiasme artistique des premiers jours ne soutenait plus, et à qui sa fragilité de santé faisait craindre depuis longtemps la moindre émotion. Nous devons faire aussi la part du chagrin profond qui l'avait atteint au cœur et de plus en plus assombri son foyer. Coup sur coup, comme leur aînée, ses deux autres filles avaient succombé, à la fleur de l'âge. Lucile, récemment mariée (et très mal, car elle fut des plus malheureuses), au fils du censeur Marin, mourut en mars 1790. Antoinette, fiancée déjà et sur le point d'épouser l'honnête Bouilly, s'éteignit l'année suivante.

Voici ce que nous trouvons à enregistrer sous le nom de Grétry pendant ces temps d'inquiétude, puis de terreur, qui s'écoulèrent de 1792 à 1796.

En 1792, le 16 janvier : *Clarisse et Ermancé ou les deux couvents*, trois actes de Desprez, insuccès irrémédiable malgré d'immédiats remaniements. On a pourtant

gardé le souvenir de l'air de l'abbesse : « Doux sentiment... ». un peu trop suave, mais d'un accompagnement charmant. — Le 17 octobre : *Basile, ou A trompeur, trompeur et demi*, un acte de Sedaine, tendancieux et plat, que la musique ne sauva pas. — Puis, en novembre, la romance du Saule, de Desdémone, pour l'*Othello* de Ducis ; et, vers la fin de l'année, certains *couplets du citoyen patriophile*, qu'on chanta sur le Théâtre Italien.

En 1793, le 23 mars, à l'Opéra-Comique (nouveau nom de ce théâtre) : *Clarice et Belton*, c'est-à-dire *Le prisonnier anglais* retouché... mais c'était bien le moment des pièces romanesques !

En 1794 (an II), le 26 février : quelques pages du *Congrès des Rois*, trois actes ineptes et immondes de Desmaillot, auxquels collaborèrent douze musiciens, parmi les plus réputés de l'époque ; — le 5 juin : *Joseph Barra*, un acte de Levrier de Champrion, « fait historique » de circonstance ; — le 23 août, à l'Opéra cette fois : *Denys le tyran maître d'école à Syracuse*, un acte de Silvain Maréchal, caricature presque aussi absurde que le *Congrès des Rois ;* et le 2 septembre, sur la même scène et du même auteur, un autre acte : *La Rosière républicaine*, plus répugnante encore ; — enfin, le 19 septembre, à l'Opéra-Comique : *Callias, ou Amour et patrie*, un acte d'Hoffman, d'un patriotisme austère, tout au moins... Plus, un *Hymne à l'Éternel* (avec guitare !) et un *Hymne pour la plantation de l'arbre de la liberté* (ronde).

Après ce dévergondage musical et libertaire, Grétry se tait enfin, rentre dans sa retraite, et rédige la suite de

ses *Mémoires*. Aucune œuvre nouvelle n'apparaît de lui jusqu'au jour, deux ans plus tard, où ces *Mémoires* sont imprimés aux frais de l'État et paraissent en trois volumes avec la réédition du premier tome de 1789. A ce moment, 1797 (an V), le calme se rétablissant, l'art pur peut se risquer à reprendre quelque essor, et nous allons retrouver un instant notre Grétry d'autrefois, auquel les francs succès de cette année vont faire comme une renaissance.

Cette impression de détente est symbolisée, d'abord, par *Lisbeth*, de Favières, trois actes tirés d'une nouvelle de Florian, toute parfumée de paix, de concorde et de sérénité familiales, que donna l'Opéra-Comique le 10 janvier 1797, avec un succès unanime. Ensuite, par *Anacréon chez Polycrate*, qui doit surtout nous arrêter ici. Joués à l'Opéra, le 17 janvier, sept jours après *Lisbeth*, ces trois actes de Guy furent accueillis avec une faveur aussi vive que prolongée. Il est vrai que l'œuvre est froide, et qu'on peut dire d'elle assez justement que Grétry était tombé dans la même erreur que Gluck écrivant *Echo et Narcisse* avec l'austérité d'*Alceste* ; qu'on eût préféré moins de style et plus de grâce et de volupté, avec le pittoresque de *La Caravane*. Malgré tout, depuis *Œdipe à Colone* (1787) jusqu'à *La Vestale* (1807), *Anacréon* est le *seul* succès de notre première scène, et il ne quitta le répertoire qu'à la fin de 1825. Ce n'est pas sans cause : la pièce elle-même serait insoutenable aujourd'hui, mais que de gracieuses et fraîches pages sont restées, dont le charme célèbre est loin d'être évaporé ! Celles surtout que chante Anacréon : « Laisse en

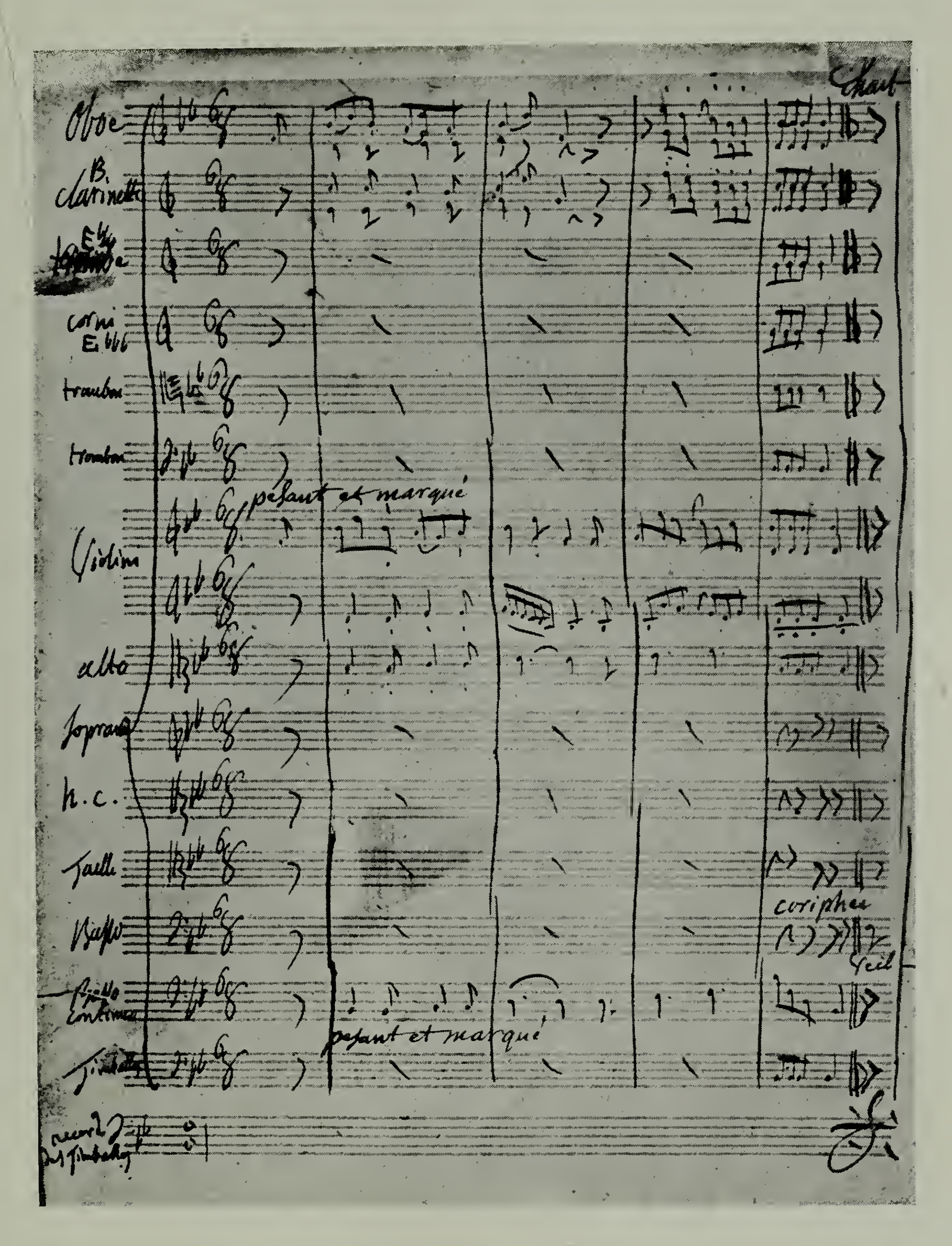
paix le dieu des combats !... », ou : « Si de tristes cyprès... », ou : « Songe enchanteur... », et : « De ma barque légère... ». Mais encore, le trio d'Olphide, Anaïs et Anacréon, avec son accompagnement exquis (agité et confiant tout à la fois), et l'air énergique de Polycrate : « O fortune ennemie !... », de ferme et solide couleur...

Grétry semblait avoir pensé à lui-même en faisant parler ce poète vieilli, au prestige toujours séduisant. *Anacréon* est vraiment son chant du cygne. Des quatre derniers ouvrages où il mit la main, un seul porte encore sa marque : *Elisca ou l'amour maternel*, trois actes de Favières, joués à l'Opéra-Comique le 1er janvier 1799 et repris en 1812 avec quelques pages nouvelles. On en a retenu surtout un duo d'hommes : « Une tendre et sensible mère... » qui est délicat, élégant, d'une mélancolie charmante. — *Le Barbier de village*, œuvrette de son neveu André, avait eu une existence des plus éphémères à Feydeau, à partir du 6 mai 1797 ; et quant à l'acte de Guillard : *Le Casque et les Colombes*, donné à l'Opéra à l'occasion de la paix d'Amiens, le 7 novembre 1801, ou aux deux actes de Guy : *Delphis et Mopsa*, qui y parurent le 15 février 1803, c'est à peine s'ils vécurent quelques soirs.

Cependant, qu'était devenu l'homme, depuis que le compositeur semblait avoir perdu à la fois l'élasticité originale de son talent et le goût même d'essayer encore ses forces ? Pensionné du Roi, — par trois brevets progressifs, en 1771, 1778 et 1786, — pensionné de l'Opéra,

— aussi suivant l'échelle du succès, en 1782, 1785 et 1787, — il était d'ailleurs directeur de la musique particulière de la Reine et fut nommé presque à la même époque censeur royal pour la musique et inspecteur de la Comédie Italienne (1787) où il avait déjà des fonctions officieuses depuis 1771. L'ensemble lui donnait une fort douce aisance, dont il ne faut pas oublier qu'il faisait profiter, avec son propre ménage, sa mère et la nombreuse famille de son frère aîné Joseph. La Révolution, qui lui enleva la plupart de ces revenus, le réduisit soudain à une détresse dont témoignent les ventes de bijoux et de meubles inscrites en son livre de comptes, et que ne tarda pas à augmenter l'accroissement de ses charges quand la mort de son frère laissa à sa merci une veuve avec sept enfants. La nouvelle organisation du Conservatoire lui donna bien l'une des places d'inspecteur, et celle de l'Institut l'un des trois fauteuils de musiciens, ceci dans la même année 1795 ; et d'ailleurs le gouvernement lui rendit une petite pension. Mais l'état de plus en plus débile de sa santé lui fit préférer la retraite à toute espèce de fonction même lucrative. D'abord, et dès 1796, il envoyait sa démission au Conservatoire, puis, bientôt installé, en vrai cénobite (car il avait toujours su se contenter de fort peu), dans l'Ermitage de Jean-Jacques Rousseau, dont s'illustrait la vallée de Montmorency et qu'il avait acquis, il se livrait à cœur perdu à la philosophie.

Il eut pourtant mieux fait, à cette époque, de briser sa plume comme il avait détendu les cordes de sa lyre ; ce dernier parti faisait preuve d'un jugement si sain !



PAGE AUTOGRAPHE DE GRÉTRY, CHOEUR : *Veillons au salut de l'Empire.*
Collection de M. Ch. Malherbe.)

« Le seul artiste que j'aie vu s'arrêter et quitter le public avant que le public ne le quittât, c'est Grétry », écrit Mme de Bawr, qui fut son élève et dont le témoignage est précieux à retenir sur cette dernière époque de la vie du musicien. Et à cette remarque à peu près exacte, elle ajoute ce mot de Grétry lui-même : « Les mélodies s'épuisent comme toute autre chose ; je ne veux pas attendre qu'il n'y ait plus rien dans mon sac. » Et certes il en jugeait fort bien. Mais quelle bizarre crise de caractère, que celle qui persuada un jour à cet artiste observateur et de goût fin, de touche légère, qu'il était doublé d'un écrivain et d'un philosophe !

Le succès *littéraire* de ses premiers *Essais* le trompa sans doute en cette occurrence. Ils avaient frappé surtout les critiques, et Grétry avait la naïveté de s'étonner qu'ils ne fussent pas surtout appréciés des musiciens, pour qui il les avait écrits. Pourtant la valeur de ces volumes est toute *musicale* ; c'est la claire vue, c'est l'esprit original et indépendant, ce sont les idées neuves d'un *musicien* qui nous attachent ici, et point du tout son style ou sa pensée morale. Au reste, comme tout « ce que l'on conçoit bien », tout ce qu'on a continuellement porté dans son esprit et dont l'expression se trouve un jour formulée comme un fruit arrive à maturité, l'œuvre était réellement réussie. Il est un peu surprenant qu'il faille la *défendre* aujourd'hui, et je ne puis comprendre le ton de railleuse indulgence qui est devenu comme traditionnel parmi les biographes de Grétry. Il n'y parle, nous assure-t-on, que de lui et de ses œuvres... Mais naturellement ! — Reproche

étrange, que l'on fait encore et fera toujours aux écrivains qui publient des « mémoires ». C'est par leur personnalité avant tout qu'ils nous intéressent! Et de quoi veut-on donc que Grétry eût parlé? De ce qui lui était étranger, de ce qu'il ne savait pas? La réponse est là : le fatras indigeste et grandiloquent où, hanté sans doute par l'ombre de Jean-Jacques, dont il occupait la demeure, Grétry a parlé de tout et d'autre chose encore... sauf de musique.

Quelques dates : le premier volume des *Mémoires ou essais sur la musique,* commencé vers 1784, fut publié en 1789; le second et le troisième, auxquels fut jointe une réédition du premier, sont de l'an V (1796), mais avaient été écrits deux ans plus tôt. Des souvenirs d'enfance et de voyage, avec des observations sur un certain nombre de ses pièces, remplissent le tome I; des réflexions sur les passions et les caractères, les institutions, les idées intellectuelles, considérées dans leurs rapports avec la musique, et sur l'avenir même de cet art, occupent les tomes II et III. — *La Vérité ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être,* parut, en 3 volumes, en l'an X (1801). — Puis c'est, en 1802, une *Méthode pour apprendre à préluder,* que Méhul, dit-on, joua à Grétry le mauvais tour de l'engager à publier. — Enfin, on trouva dans ses papiers huit volumes de *Réflexions d'un solitaire,* plus ou moins égarés aujourd'hui sauf le tome V, qui est à la Bibliothèque nationale de Paris, et un autre, dans la collection de M. Ch. Malherbe.

Entre temps, Grétry jouissait doucement de sa réputation et des suffrages toujours renouvelés du public. Il recevait d'intéressantes, d'illustres visites, il assistait à des fêtes en son honneur, à des inaugurations de statues. Napoléon lui accordait la croix de la Légion d'honneur dès la fondation de l'Ordre, en 1802 ! Surtout, il constatait le renouveau et comme la découverte définitive de son vieux répertoire... A partir de 1799 les reprises se succèdent, nous le verrons, avec un succès plus assuré et plus constant que jamais. Et bien qu'il déclare, avec quelque affectation, ne plus guère s'intéresser à la musique, on peut croire que ces échos ne le laissèrent pas indifférent. C'est plutôt le soin qu'il devait prendre de sa santé qui l'éloignait du champ de bataille. Il ne laissait pas de suivre de très près la carrière naissante de ceux des musiciens de l'époque dont le talent avait le plus d'affinité avec le sien et qui l'entouraient en disciples : Berton, Dalayrac et Boïeldieu surtout.

M[me] de Bawr, qui l'a connu de près, nous a laissé sur cette fin de la vie de Grétry, et d'ailleurs sur sa personne et son caractère en général, des pages fidèles et explicites, qu'il importe de citer encore. « Il se fatiguait (nous dit-elle) en écoutant une composition quelconque, à un point qu'on ne saurait imaginer. Non seulement l'orchestre captivait son attention, mais, si l'auteur n'avait point exprimé parfaitement, à son gré, les paroles du morceau, il y suppléait malgré lui et composait au lieu d'écouter. Pour la même raison, il

était plus ému qu'un autre de la véritable expression. En général, tout ce qui tenait à la musique lui causait des émotions que sa faible complexion l'engageait à éviter, surtout dans les derniers temps de sa vie. » Comme maître, il ne se mêlait pas du côté technique de l'enseignement musical, et confiait l'élève à un spécialiste. En revanche « il lui faisait sentir toutes les fautes d'expression ou de déclamation qu'elle avait pu commettre. Il entrait dans les détails les plus intéressants sur le fond et les ressources de l'art et, pour se faire mieux comprendre, il composait lui-même un chant, toujours vrai, toujours mélodieux, que lui inspirait la situation qu'il fallait peindre. Ces leçons, si précieuses pour la personne qui les recevait, le fatiguaient prodigieusement, mais il prétendait ne pouvoir en donner d'autres. »

Maintenant, le portrait de l'homme même. — « Grétry était un de ces hommes rêveurs, doués de tact et de finesse, qui par leur nature sont plus propres que d'autres à observer le cœur humain et à saisir l'accent des passions... Il parlait très peu, redoutait les fortes émotions, et s'efforçait de réduire sa vie à regarder vivre ses semblables. Aussi était-il devenu habile dans la connaissance des effets que font subir à l'âme les diverses sensations qui l'agitent. Ce savoir, joint au talent qu'il tenait de la nature, de *peindre avec des notes*, imprime à toute sa musique un caractère admirable de vérité... Son caractère était mélancolique. Je ne crois pas qu'on l'ait jamais vu rire ; mais son sourire

fréquent annonçait le contentement de l'âme autant que la finesse et la bonté. »

Il semble difficile de croire que Grétry, au temps de sa jeunesse et de ses premiers succès, n'ait pas montré plus épanouie sur son visage cette gaîté de caractère dont témoignent, d'ailleurs, ses propres souvenirs. Mais d'abord, les accidents qui avaient débilité sa santé et le forçaient à tant de précautions dans le régime de sa vie, puis les deuils prématurés qui coup sur coup le frappèrent, suffisent à expliquer ce repli sur lui-même. Complétons le croquis en ajoutant qu'on s'accordait à trouver chez lui une rare distinction de langage et de manières, avec, sauf quelques brusqueries soudaines, une complaisance et une charité sans limites.

Aussi ne connut-il jamais l'abandon, après que la mort de sa mère (en l'an VIII), puis celle de sa femme (en 1807), eurent réduit à la solitude ce foyer naguère si animé. Bouilly était resté intimement attaché à celui dont il avait failli être le gendre. Puis Grétry sut s'employer efficacement au profit de ses neveux et de ses nièces, mariant les unes, ménageant de belles carrières aux autres. Pour trois d'entre eux il avait servi de père adoptif à la mort de son frère (1795), tandis que les trois autres étaient recueillis par le mari de leur sœur aînée, un certain Flamand, tapissier-poète, qui prit le nom de Flamand-Grétry le jour où il se mit à faire des poèmes avec ses souvenirs sur le musicien ou les descriptions sentimentales de son Ermitage. C'est lui qui, par ses inconséquences, fut l'occasion du procès un peu trop

retentissant à la suite duquel, mais quinze ans plus tard (1828), la ville de Liège prit possession du cœur de Grétry, que ce dernier avait désiré qui lui fût remis.

Grétry s'était éteint, à l'Ermitage, le 24 septembre 1813, et les honneurs les plus solennels, les plus populaires en même temps, lui avaient été rendus à Paris, le 26, en l'église Saint-Roch, dans les rues, devant les divers théâtres qui retentissaient de sa gloire, et jusqu'au cimetière du Père-Lachaise, où il repose encore.

Si peu que j'aie réussi à les indiquer, on a remarqué, au cours des pages qui précèdent, quelles furent les qualités dominantes de Grétry dans ses œuvres. Il me reste à dire comment elles étaient, pour lui, la résultante de ses théories. Nous l'avons vu, dans le domaine lyrique, observateur de la vie, champion de la vérité, et j'ai prononcé parfois, pour le qualifier, les noms de réaliste et de précurseur. Il me reste à montrer que ce caractère tient à l'essence même de son génie et de sa personnalité artistique.

V

LES IDÉES DE GRÉTRY ET CE QU'IL VOULUT FAIRE

« La musique est un contre-sens, si, par le bruit de son orchestre, elle empêche les paroles d'arriver intelligiblement à l'oreille de l'auditeur ; elle est un contre-sens, si elle étale une vaine science ; elle est un contre-



PORTRAIT DE LAYS, DANS *Anacréon* (1797)
Dessin de Cœuvé, gravure de Prud'hon.

sens, si, en répétant des vers, elle prolonge un sentiment, une situation de l'âme au delà de ses bornes ; elle est un contre-sens, si elle ne donne pas à chaque personnage du drame le langage qui lui convient ; elle est encore un contre-sens, si elle réussit à briller plus qu'elle ne doit selon le personnage et sa position ; elle est un contre-sens enfin, quand elle n'est pas tellement d'accord avec la poésie qu'on ne sache pour ainsi dire distinguer le musicien. — Oui, j'ose prédire encore une révolution en musique, et elle n'est pas éloignée... Qu'on ne croie pas être arrivé au vrai terme que nous cherchons tous. Tant qu'on dira, en sortant d'un opéra : « C'est la musique qui en a fait le succès », on fera la censure du musicien plus que du poète, ou le succès dont on parle n'est pas un succès dramatique, c'est celui que le musicien obtient dans un concert... »

« La musique vocale ne sera jamais bonne si elle ne copie les vrais accents de la parole ; sans cette qualité, elle n'est qu'une pure symphonie... »

« Les secrets de l'art ne se trouvent que dans la juste déclamation... »

« L'artiste ne peut parvenir à l'expression vraie qu'en étudiant l'homme, ses mœurs et ses passions, en ne les confondant point, et en saisissant les traits caractéristiques qui les distinguent. »

« Soyons forts de vérité, l'orchestre fournira toujours au gré de nos désirs. »

Toute la pensée de Grétry est là, dans ces passages véritablement topiques de ses *Mémoires*, celle de ses

œuvres où peut-être il se révèle le mieux à nous, tout entier, et qui, en liant les autres ensemble, contribue le plus efficacement à lui assurer, dans le mouvement évolutif de l'histoire de la musique, une place à part, une place de maître et de créateur. — Toute son originalité féconde de musicien de théâtre est ainsi résumée, toute sa ligne de conduite tracée d'un même trait.

Oui, Grétry est un musicien dont le génie essentiellement inventif et indépendant n'a vu la musique qu'a travers la nature active, comme expression de la vie, par conséquent sous la forme dramatique ; et qui, dans cette voie qu'il s'est tracée à l'avance, est resté constamment d'accord avec ses principes. Ses préceptes sont bien le résultat de longues années de réflexions et d'études, le fruit d'une expérience acquise à travers succès et insuccès, réussites et méprises, victoires sûres et vaines tentatives. Mais ses ouvrages, les mauvais comme les bons, justifient ces instructions, expliquent ces principes.

Aussi la portée des *Mémoires* dépasse-t-elle celle des partitions, parce que les idées de Grétry dépassent ses forces, et que sa claire vue de l'idéal auquel devait tendre la musique dramatique dépasse les facultés qu'il possédait en lui pour y atteindre. Les réflexions, les principes qu'il a tenu à mettre par écrit, dénotent à chaque page une conviction obstinée de la justesse de son point de vue, une confiance absolue dans la valeur de ses idées, mais, en même temps que la juste satisfaction de ses efforts, un très simple aveu des bornes de

ses facultés et de leur impuissance relative. Et c'est en somme le souvenir que la postérité doit garder à ce grand esprit, qui, par la simplicité de son indépendance, a été conduit à voir dans quel sens il y avait à aller de l'avant, à le voir avant tout le monde, à prévoir même qu'il ne serait ni suivi ni compris de longtemps. Grétry a parfaitement deviné que, bien des années encore, musiciens et dramaturges battraient les buissons en quête de succès, sans trouver la droite voie, jusqu'au jour où vaincrait, en dépit de tout, celui dont l'énergie ne craindrait nul obstacle. — S'il avait été mieux armé pour la réforme, s'il avait possédé la science avec l'imagination et la force avec le bon sens, la fermeté de caractère aussi, enfin, s'il avait pu se passer de tout concours étranger pour ses comédies lyriques, Grétry eût été vraiment le Wagner de l'opéra-comique.

Il en fut d'ailleurs un peu le Gluck, et les Piccinnistes n'en doutaient pas. Comme l'auteur d'*Alceste*, Grétry avait été conduit, par la poursuite du même but : la vérité de l'expression, à n'adopter aucun type mélodique au détriment des autres, mais à les trouver tous bons, selon qu'ils interprétaient au mieux les caractères et les situations. Comme Gluck, tout en modelant sur les sentiments et les sensations réelles de la vie ses mélodies, vocales ou instrumentales, s'il n'hésitait pas à conserver la forme des airs, il se gardait d'en respecter les dispositions consacrées ; et comme lui, malgré cette éducation italienne qui l'avait d'abord recommandé, il fut traité de suspect par les tenants de l'école italienne,

pour n'en avoir pas voulu suivre, en disciple aveugle, les règles trop conventionnelles.

On ne s'y trompait pas, en Allemagne, où le théâtre de Grétry avait été partout spontanément adopté : dès 1782, Forkel notait que « dans toutes ses œuvres, on se trouvait en présence d'une déclamation vraie, à laquelle il savait toujours donner un tour mélodique ». Mais Weber surtout, alors qu'il dirigeait les représentations du théâtre de Dresde, en 1817, Weber n'a-t-il pas formulé dans ses notes, sur le talent de Grétry, cet éloge d'ensemble si caractéristique que je n'ai pas cru trouver mieux comme épigraphe à la présente étude ? — « On chercherait en vain à atteindre la pureté vraiment touchante de ses mélodies, dont les rythmes se règlent et s'engendrent toujours d'après les exigences du moment et non d'après des formes consacrées »..., cela revient à dire : Grétry est *la mélodie*, scénique, active, constamment selon le poème et les caractères, variée et souple, se pliant à tout et pénétrant tout. Son génie est fait de spontanéité et d'observation, celle-ci surveillant celle-là. C'est ce qui permet de le rapprocher sans paradoxe des plus grands maîtres de la scène. Car, pour s'être manifesté souvent avec des moyens un peu élémentaires et sur d'humbles sujets, ce génie s'est-il montré moins neuf en lui-même, et moins fécond ?

C'est ainsi que, comme Gluck encore, mais au reste comme tous les dramaturges de la musique, vraiment originaux, à commencer par Monteverde, Grétry, au théâtre, plaça les lois de la vie et de la passion avant

celles de la science, avant les règles établies, il réclama pour l'action contre la musique pure, pour l'inspiration spontanée contre l'abus du savoir, il mit la mélodie au-dessus de l'harmonie.

Et c'est bien pourquoi je l'ai rattaché aussi à Wagner. Regardons-y de près : cette prédominance de la mélodie dans la musique dramatique, que Grétry ne cesse de réclamer, sur laquelle il insiste à tant de reprises à l'aide d'arguments et de rapprochements aussi justes qu'ingénieux, et que nous devons nous garder d'interpréter au seul point de vue de l'air de facture, — car il s'agit en fait de l'orchestre aussi bien que du chant, — ne fait-elle pas penser aussitôt à l'artiste qui, dans des termes souvent analogues, en a proclamé avec une énergie merveilleuse la nécessité pour l'épanouissement de tout organisme musical, et « qui affirmait que sans elle, rien n'est et ne saurait être » ? C'est que l'œuvre de Wagner représente ici le sommet d'une évolution que Grétry avait reconnue nécessaire sans en deviner toute la portée, et dont il avait fixé le point de départ. Grétry n'était pas de force à faire de l'orchestre ce qu'il avait l'intuition qu'on en pourrait faire, et d'ailleurs les exemples qu'il avait sous les yeux, même celui de Gluck, ne lui montraient, avec des idées de génie, qu'hésitations et tâtonnements. Mozart était encore lettre close pour lui, et Haydn, qu'il admirait profondément, était incomplet à ses yeux pour n'avoir pas appliqué à des caractères, des personnages, la richesse de ses inspirations expressives. Mais il avait été amené par le raisonnement à com-

prendre que les accompagnements conventionnels, ou indépendants du texte, refroidissent le plus beau chant, et que le but idéal à atteindre doit toujours consister en une égale éloquence musicale dans l'orchestre et le chant. Il faut, posait-il en principe, que la musique chante, qu'elle chante par les voix, qu'elle chante, si elle peut, par les accompagnements, mais alors, à condition que ceux-ci « soient aussi d'inspiration et non le résultat d'un travail forcé ».

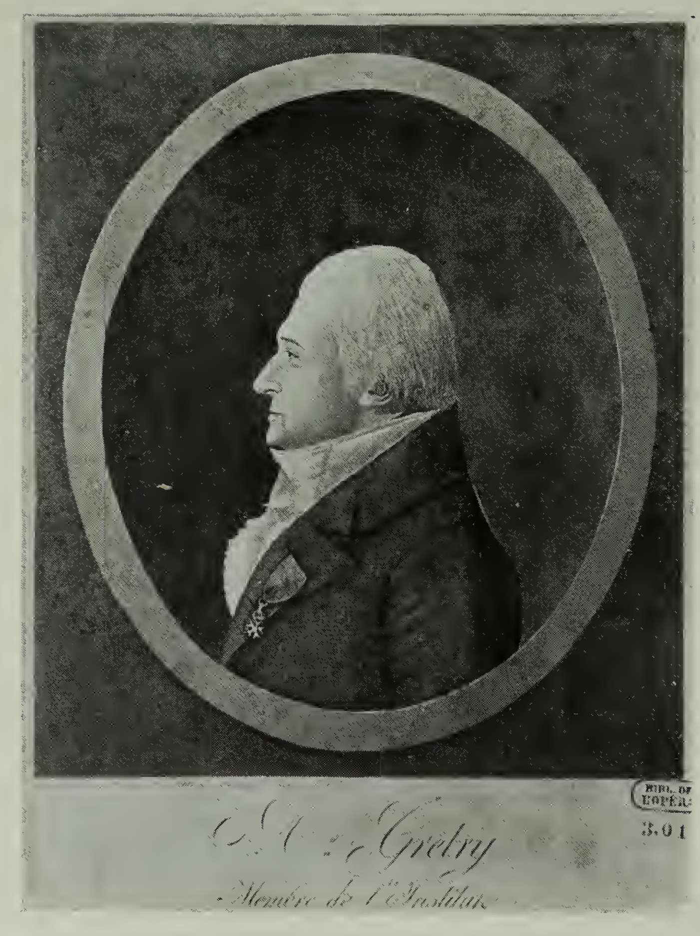
Il ne concevait donc guère encore l'harmonie que comme un accompagnement du chant; cependant, si secondaire qu'elle lui parût à l'égard de la mélodie, par la raison qu'elle doit être pénétrée par celle-ci, et sans elle reste vaine, l'harmonie n'était pas moins, à ses yeux, l'indispensable appui de cette mélodie.

D'autre part, chose curieuse, par sa passion même pour la vérité de l'expression musicale, et sa conviction qu'elle résidait dans l'unique mélodie, il en était arrivé à méconnaître l'importance des paroles, comme si elles le *gênaient* au lieu de lui servir d'appui et de guide. Tandis que, pour Wagner, poète lui-même et d'abord, l'expression des paroles *impliquait* en quelque sorte la musique qui leur convenait le plus, Grétry allait jusqu'à dire que le musicien devrait pouvoir composer sa musique sur la situation et les caractères *avant* les paroles, et qu'il ne voyait pas pourquoi la poésie ne pourrait pas (rôles renversés) être modelée sur la musique.

De toutes façons il exigeait une fusion absolue entre la musique et le poème, entre le poète et le musicien;



PORTRAIT DE GRÉTRY A SON PIANO PAR ISABEY
D'après la gravure en couleurs de Grillé. (Musée Carnavalet.)



PORTRAIT DE GRÉTRY EN 1808
Dessiné et gravé par Quenedey.

il ne voulait pas, nous l'avons vu, que le succès de l'un fût indépendant de celui de l'autre et taxait de musique de concert celle qu'on pouvait détacher sans dommage de son texte scénique. — Il est certain, et je n'ai pas la pensée de le nier, que Grétry ne comprenait pas l'intérêt et la valeur de la musique pure, encore moins la façon dont elle se suffit parfaitement à elle-même. Ne voyant que l'expression de la vie dans cet art, il n'en trouvait l'emploi que sur la scène, et, quant aux symphonies, celles de Haydn, par exemple, dont la richesse d'invention le préoccupait et qu'il trouvait éminemment *plastiques*, il ne songeait avant tout qu'à ce qu'elles auraient pu donner de musique dramatique expressive si leur « arsenal d'expressions » avait été utilisé au profit d'une action et d'un texte vocal. Il disait de même qu'une musique vocale qui « ne copiait pas les vrais accents de la parole » se *réduisait* à une pure symphonie et manquait donc son but. — Mais au point de vue strictement théâtral, où il se plaçait et qui est le seul où nous devions l'étudier, Grétry n'était-il pas dans le vrai ? Et quand Wagner, plus tard, justement à propos de ces symphonistes *plastiques*, déclarait que « chaque mesure d'une œuvre musicale dramatique ne se peut justifier que si elle exprime quelque chose de l'action ou du caractère de celui qui agit », disait-il autre chose que ce que Grétry avait soutenu toute sa vie, d'exemple et surtout de précepte ?

« Une beauté inutile est une beauté nuisible. » Quel mot vraiment lapidaire et digne d'un maître ! « Un trait déplacé, fut-il délicieux par lui-même, est toujours un

contre-sens... » Voilà tout juste les défauts de l'école italienne et de ses émules définis et expliqués. La vérité, la vérité! Grétry ne cessait de la réclamer, même au détriment de l'effet : « L'esprit qu'on veut avoir en musique gâte souvent celui qu'on a déjà dans les paroles. » Et point de « manières » ! car elles nuisent à la spontanéité et à la souplesse du musicien : elles résultent « des efforts qu'on a faits pour suppléer à l'instinct qui manque ». Or Grétry « aime mieux un *instinct* médiocre qu'une bonne *manière* ». Et, encore ici, c'est bien l'homme du théâtre qui parle et son point de vue est le vrai.

C'est d'ailleurs justement pour cela qu'il s'élevait contre l'abus d'une science qui aurait nui à la liberté, à la vérité de l'expression. Je dis l'*abus*, car non seulement il admettait la science, mais il la souhaitait, comme achèvement de l'œuvre d'art, comme guide de l'instinct, de l'inspiration, de l'idée mélodique ». L'artiste inspiré peut parfois se passer de la science, mais souvent aussi il s'égare : il est sans caractère parce qu'il est sans principes. » Et, ce disant, Grétry, remarquons-le, pensait à lui-même; car ses *Mémoires*, j'en donnerai d'autres preuves, sont d'un bon sens et même d'une modestie qu'on méconnaît le plus souvent.

Mais d'autre part, « c'est surtout lorsque la musique peint ou imite, que l'abus de la science ou des modulations est pernicieux... Si les paroles portent un accent déterminé, si elles sont passionnées et que le musicien module à contre-sens de l'accent de ces mêmes paroles, sa science est ineptie, sa science est ridicule, puisqu'avec

prétention il en fait un mauvais emploi... La science ne peut avoir qu'une définition, c'est l'étude de la nature; dès qu'elle s'en éloigne, disons hardiment que cette science est abusive. »

On a objecté à ceci, que Grétry avait beau jeu pour médire de la science, de l'observation des règles, des recherches harmoniques et que son incapacité notoire rééditait le mot du renard devant les raisins... Mais cet esprit lucide n'ignorait pas qu'il avait peu de *métier*, qu'il n'était pas assez grand clerc pour éviter les fautes, et il n'en prenait pas son parti avec la désinvolture qu'on lui attribue. Seulement il se rendait compte qu'à vouloir passer son temps à les éviter, il eût glacé son inspiration naturelle. Etait-il dans le faux ? Ne voyons-nous pas l'histoire des musiciens lui donner constamment raison, et les artistes d'imagination, de génie spontané, racheter les insuffisances de leur métier par l'effet juste et pittoresque ? Avait-il tort en déclarant que la vérité même et le naturel répugnent à une tension continuelle vers la correction ? Et ne faut-il voir qu'une boutade dans cette amusante théorie : « Malheur à l'artiste qui, trop captivé par la règle, n'ose se livrer à l'essor de son génie; il faut des écarts pour pouvoir tout exprimer; il doit savoir peindre l'homme sensé qui passe par la porte et le fou qui saute par la fenêtre. »

Un mot surtout est volontiers répété pour stigmatiser la légèreté de Grétry : c'est cette note qu'il a ajoutée à l'une de ses dernières pages, maladresse dont on profite pour la détacher du texte qui l'expliquerait : « Oui, disons

hardiment à celui qui n'a ni chant, ni invention : je te *condamne* à être savant ! » — Mais quoi ? c'est « qu'il n'a pas d'autre chemin pour arriver au Permesse » ; c'est qu'ainsi du moins il intéressera, s'il ne touche pas. Grétry s'étend sur l'éducation musicale et sur ses divers procédés selon les tempéraments des élèves. Il caractérise le talent de tel musicien plus correct et plus soigneux que les autres, mais dont « on entend les chants de sang-froid parce qu'ils ont été conçus de même ». Et à cette observation, déjà si juste, il ajoute celle-ci qui ne l'est pas moins : « Malheur au compositeur qui laisse à ses auditeurs la liberté d'analyser la marche de son harmonie ! S'ils étaient affectés par le sentiment qui règne dans les ouvrages d'inspiration, ils seraient pénétrés et ne raisonneraient plus... »

Ailleurs, il appuie encore (est-ce sans raison ?) sur cette infériorité de la science toute seule, toute sèche, en ces termes : « Ne donnons aucune entrave au sentiment... ; que l'harmonie des accompagnements, la partie scholastique, ne soit regardée que pour ce qu'elle est, je veux dire le soutien de la mélodie, le piédestal de la statue ! »

Aussi bien, reportons-nous aux citations qui commencent ce chapitre, laissons encore, dans quelques autres passages, Grétry expliquer lui-même sa pensée, originale et clairvoyante, — et, théories ou explications, préceptes ou visions de l'avenir, je demande si ce n'est pas d'hier, ou d'aujourd'hui, que, plus d'une fois, cette pensée semble dater :

« De même qu'un problème est inutile, s'il ne donne un bon résultat, de même il doit sortir une bonne mélodie de l'harmonie, ou celle-ci est inutile. Il vaut donc mieux que le produit d'une chose déjà trouvée nous mène à son générateur, que si le générateur ne nous menait à rien de bon... Mais n'espérons pas de là que la méthode puisse exister sans l'appui des règles harmoniques. Il est essentiel de remarquer que j'ai toujours eu deux manières de m'expliquer, en parlant à l'amateur ou à l'homme qui se destine aux grandes choses. Je dis au premier : C'est par le chant, s'il vous est naturel, qu'il faut vous laisser conduire vers l'harmonie. Je dis à celui qui connaît à fond l'harmonie : Servez-vous-en, mais n'en faites point de cas si elle ne vous donne la vraie mélodie. Enfin, si je parlais à des hommes qui n'eussent aucune idée de la mélodie, je leur conseillerais d'apprendre l'harmonie, pour être conduit au chant...

« Un jour, tout ce qui ne sera pas dans le genre du poème sera repoussé du public instruit. Il saura qu'il faut deux choses pour faire un compositeur : science et génie ; que celui qui n'a que la science n'a qu'une moitié du tout ; que celui qui n'a que le génie a le tout dont il ne peut rien faire ; que celui qui n'a ni génie ni science est un pauvre compositeur ; que celui qui a autant de génie que de science pour le mettre à profit est le meilleur de tous ; enfin il verra que moins un compositeur a de génie, plus il se fortifie en science, pour être quelque chose... »

Que de principes modernes, et qui eussent passé,

encore un demi-siècle après Grétry, pour révolutionnaires, sont déjà nettement posés dans ces pages ou dans les autres ! La conformité de l'expresssion musicale avec les situations et les personnages, la pénétration réciproque, intime, entre la musique et le poème, le rejet de toute vaine répétition de mot, la recherche de motifs caractéristiques pour rendre sans les confondre les traits des types mis en scène, la juste déclamation préférée à un trait gracieux mais faux... Que d'observations, qui seraient de mise encore aujourd'hui devant la vanité d'une science dont l'abondance et la complexité cachent le vide d'idées et l'impuissance, devant la nature extra-théâtrale et purement symphonique de telle partition qui a méconnu les droits de la mélodie, aussi bien dans l'orchestre que dans le chant...

Et n'était-il pas bon prophète, celui qui annonçait, pour un temps encore obscur à ses yeux, mais certain, et après de nouveaux excès en sens opposé, cette réforme du théâtre lyrique dont nous vivons aujourd'hui ? Avant la simplicité, disait-il, avant la vérité de l'expression reconquise, « il y aura des roulades, des passages à l'infini, des contre-sens à chaque mot ». Mais, « ces roulades paraîtront un jour si absurdes qu'on n'en fera plus que pour imiter le rossignol, ou quelque mouvement de l'âme bien indiqué ». En somme, « c'est un art nouveau qu'il faut créer », une sorte de « musique sentimentale », où chaque note ait son éloquence expressive, uniquement puisée dans la vérité, dans la nature. Grétry sentait instinctivement que cet art nouveau



L'ERMITAGE DE MONTMORENCY
Dessiné en 1813 par Horace Vernet, gravure de Debucourt.

devait consister dans une juste proportion du chant pur, de la déclamation et de la symphonie (à condition que celle-ci fût imprégnée de mélodie). Mais il croyait, justement d'ailleurs, la réussite malaisée, et ne se rendait compte que théoriquement de l'effet espéré.

« Le grand mélodiste qui posséderait au même degré l'harmonie serait l'homme par excellence ! Mais il est très difficile à rencontrer, parce qu'il n'est point de balancement égal entre les passions humaines... La sensibilité donne la mélodie ; une étude réfléchie des combinaisons harmoniques fait le savant : concilier au même point ces deux facultés est plus que difficile. Il faut cependant que le musicien qui se voue au théâtre, qui se fait peintre des mœurs, soit tour à tour mélodiste et harmoniste, et souvent l'un et l'autre à la fois. »

Sans doute, dira quelqu'un, Grétry pensait ici parler pour lui ? En aucune façon. Grétry songeait à l'avenir et évoquait un artiste complet, dont Gluck même ne lui semblait réaliser qu'imparfaitement encore l'idéal. Pour lui il se complaisait dans des images de moindre relief. Je le verrais plutôt dans cette phrase, qui précède celle que je viens de citer : « Le mélodiste sans la science de l'harmonie est l'enfant de la nature. Chacun de ses accents produit une sensation agréable ; il a le droit de plaire à la multitude, qui ne veut que du plaisir sans s'embarrasser de science ; le savant même est forcé de l'aimer : il éprouve, en l'écoutant, un charme qui force malgré lui l'écorce scientifique qui le couvre et qui ne voudrait lui permettre l'accès que de sensations calcu-

lées... » Mais deux endroits nous donnent d'une façon plus précise encore son sentiment sur lui-même, et cet avis nous touche par son accent de sincérité :

« Tel est vrai, lorsqu'il peint les passions dans leur simplicité ; s'il veut les suivre dans leurs exagérations, ce n'est plus qu'un enfant qui veut manier la massue. — C'est de moi que je parle. »

Et de ces lignes, qui visent Gluck, il faut rapprocher celles-ci, non moins catégoriques, et si justes :

« Un talent ne peut être original si la nature n'en fait les frais ; un talent, quel qu'il soit, ne peut être digne d'estime s'il n'est original, ou si, par de nouveaux progrès, il ne perfectionne les dons des génies originaux qui l'ont devancé, ce qui équivaut presque à l'originalité... Quel avantage y aura-t-il pour l'art musical, quand j'aurai, très inférieurement à Gluck, fait une tragédie en musique?... »

Grétry ne laissait pas d'y appliquer ses soins, mais c'était comme exercice, — ou pour gagner sa vie, car il faut bien toujours faire entrer cette considération en ligne de compte. — Il ne tirait de ses efforts en ce sens d'autre vanité que celle de quelque problème réussi. C'est ce qu'il dit par exemple de son *Andromaque* à propos de Gluck et du passage que je viens de transcrire : « Je ne croyais pas ajouter un degré de perfection à l'art : c'était un essai que je voulais faire de ce genre. » Il avoue cependant, en note, qu'il espérait un peu développer le côté *sensibilité*, à son avis moins accessible aux énergiques facultés de l'auteur d'*Alceste*. Ce désir

eut d'ailleurs pour Grétry une conséquence originale et intéressante : c'est de lui faire chercher dans les accompagnements des récits et du chant un moyen de caractérisation pathétique, de lui faire employer par exemple les mêmes instruments au service du même personnage, et de lui inspirer cette conclusion : « Je sentis que l'harmonie seule pouvait donner des couleurs différentes aux mêmes accents tragiques. »

Il ne s'en était pas tenu à ce premier essai, et l'on sait que plus d'une des partitions de sa maturité, *Richard cœur de lion* notamment, contiennent de véritables motifs conducteurs. Le procédé était voulu, et il le déclare, mais sans en tirer aucune conclusion générale. Aussi n'y chercherons-nous pas le germe d'une révolution, pas plus que dans ces idées, dont on a si souvent souligné la justesse, et d'autant plus admiré l'ingéniosité qu'un autre, plus grand, devait un jour les réaliser[1] : que la salle de spectacle soit proportionnée à l'ouïe et à la vue, afin qu'aucun détail, de la musique, des paroles ou du jeu, ne soit perdu ; qu'elle n'ait donc que mille places au plus, et toutes d'une même sorte, en amphithéâtre, sans loges ; que l'orchestre soit voilé, invisible des spectateurs, — aussi bien, dit-il ailleurs, un « batteur de mesure est le destructeur de toute illusion. »...

Wagner, qui avait tout lu, tout vu, tout retenu, a-t-il connu les idées et les œuvres de Grétry, et s'en est-il

[1] Mais que d'ailleurs deux siècles plus tôt, dans une préface datée de l'an 1600, Emilio del Cavaliere avait à peu près exprimées telles, au sujet du premier théâtre d'opéra de l'Italie. Cf. ROMAIN ROLLAND, *Origines du Théâtre Lyrique moderne*, 1895.

assimilé (comme de celles de Hoffmann) la nouveauté féconde pour en faire son profit l'heure venue ? Ceux qui l'ont fréquenté pensent que non. Cependant, nous savons par maint témoignage que les *Mémoires* de Grétry, comme ses partitions, furent connus et appréciés de bonne heure en Allemagne, et que plus d'un maître, à commencer par Beethoven, à Bonn, en fit son profit... Il n'y a, du reste, pas lieu d'y insister autrement que comme trait de similitude entre ces deux esprits de raisonnement et d'observation.

Grétry, qui déclarait que le musicien doit être nourri d'harmonie et de chant autant qu'un écrivain « l'est des écrits des anciens », avait étudié toutes les écoles, toutes les tendances, tous les styles, avant de formuler ses propres principes. Si nous suivons sa carrière, nous le voyons, au courant dès l'enfance des anciennes partitions italiennes, professer une véritable passion pour Pergolèse, qui effectivement demeure son maître avant tous, mais arrêter là son admiration et signaler sans hésitation l'irrémédiable décadence où s'engageait l'école, pour n'avoir pas compris dans quelle voie elle devait suivre ce précurseur. Nous le voyons attiré vers la France parce qu'il y trouve les germes d'une révolution féconde dans le sens de cette vérité de l'expression que lui a révélée Pergolèse et dont il va poursuivre le développement dans des conditions plus complètes. Nous le voyons pénétré de respect pour l'école allemande, et cette richesse nouvelle d'une alliance intime entre l'harmonie et le chant, et ce génie de vérité et de lumière

qui avait nom Gluck et qui était venu tirer un si heureux parti des ressources et des qualités des diverses écoles. Nous le voyons surtout rester lui-même dans sa belle passion pour la nature, base de toute tentative originale.

C'est Pergolèse qui a convaincu Grétry que la vérité est avant tout dans la mélodie. C'est Gluck qui lui a montré qu'elle prenait plus de force encore en s'appuyant sur une harmonie pénétrée elle-même de mélodie. « Pergolèse, nous dit-il d'une part, Pergolèse naquit, et la vérité fut connue. L'harmonie a, depuis, fait des progrès étonnants dans ses labyrinthes infinis ; les exécutants, en se perfectionnant, ont permis aux compositeurs de déployer la richesse des accompagnements ; mais Pergolèse n'a rien perdu : la vérité de déclamation qui constitue ses chants est indestructible comme la nature. » Quant à Gluck, il a réalisé ce que Rameau regrettait de ne pouvoir accomplir lui-même, « l'assujettissement de son harmonie à cette vérité de déclamation qui doit être le seul guide des musiciens. » « Lorsque j'entendis, avoue Grétry (et il s'adresse ici au parti italien qui lui reprocha sa défection), lorsque j'entendis le premier ouvrage de Gluck, je crus n'être intéressé que par l'action du drame, et je disais comme vous : il n'y a point de chant ; mais que je fus heureusement détrompé, en sentant que c'était la musique elle-même qui était devenue l'action qui m'avait ébranlé ! » Et à cette heureuse observation, il ajoute ce mot non moins éloquent : « Vous avez le courage d'oublier que vous êtes musicien pour être poète, me disait le prince Henri de Prusse en sortant d'une

représentation de *Richard cœur de lion*. C'est surtout à Gluck qu'un tel compliment aurait pu s'adresser. Qui mieux que lui a senti qu'il n'est point d'intérêt sans vérité, et point de vérité sans sacrifice ? »

C'est toujours, on le voit, la même préoccupation, chez Grétry, de la juste expression du poème, d'abord, avant toute considération de musique pure. C'est la même idée, qui le rend si *moderne* en quelque sorte, que la conception poétique du drame doit contenir essentiellement la musique qui lui convient. Quand il dit : « Soyons forts de vérité, l'orchestre fournira toujours au gré de nos désirs », il entend que la phrase mélodique, au chant ou à l'accompagnement, porte toujours en elle l'orchestre qu'il lui faut. — Et c'est bien ce qui le sépare à la fois des mélodistes et des harmonistes purs. Comment s'aviserait-il de commencer par l'harmonie, avant de savoir quelle sorte d'appui il lui demandera ? « Un musicien me dit : Vous ne me ferez jamais croire qu'on doive bâtir le grenier avant la cave. Cette comparaison n'est pas juste ; car tout architecte commence par imaginer le plan supérieur de son édifice, en calculer le poids, avant de songer aux fondations et aux voûtes qui doivent le porter. » — Mais, d'autre part, comment admettrait-il que le sujet et le texte aient si peu de droits à inspirer la mélodie, que « trois formules d'air » suffisent à toutes les nuances des caractères ? « Voyez tous les airs de bravoure que renferme un opéra italien, et vous trouverez partout un même caractère, la même manière et presque les mêmes roulades, quoiqu'ils soient



L'ARRIVÉE DE GRÉTRY AUX CHAMPS-ÉLYSÉES ET SA RÉCEPTION PAR LES GRANDS HOMMES DE SON TEMPS
Allégorie dessinée par Joly, gravée à l'eau-forte par Duplessis-Bertaux, 1813.

tous dans des situations différentes. » C'est, dira-t-on, que le texte est lui-même d'une rare platitude... Alors n'écrivez pas de musique dessus.

« Aujourd'hui l'on dit : si les paroles sont mauvaises, faites-les mettre en musique, on les trouvera bonnes. Je dis le contraire : on les trouvera détestables. Le langage musical n'existe que dans l'accent plus fort que celui de la déclamation ordinaire. Il est donc clair que plus vous déclamerez, plus vous accentuerez, plus vous ferez sentir la platitude des vers, plus vous dégraderez les paroles et la musique. » Quoi d'étonnant, dès lors, si toute la curiosité des auditeurs se porte sur les chanteurs et se détache de l'œuvre même ? Quoi d'étonnant, si les chanteurs eux-mêmes s'en séparent, tel celui que Grétry avait vu « quitter la scène pour sucer une orange pendant que son interlocuteur lui parlait comme s'il était présent. » Une action serrée et vive, plus de ritournelles oiseuses, de roulades, de répétitions, des chœurs dramatiques..., et *que l'intérêt naisse du fond du poème :* alors « le chanteur, malgré lui, deviendra acteur », et l'auditeur entrera vraiment dans la réalité de l'œuvre.

C'est ce que Grétry, par un juste équilibre de la mélodie et de la déclamation, appuyé sur une harmonie claire mais expressive, a toujours tenté de faire, et à quoi il a souvent réussi. Et ce mot, entre tant d'autres qu'il adresse aux jeunes musiciens, peut avec justesse lui être appliqué comme conclusion : « Si vos tableaux sont vrais, ils seront à l'abri des vicissitudes et de la mode... Ne croyons pas que le temps puisse influer sur

les ouvrages qui ont leurs bases dans la nature : cette mère divine communique son immortalité au peintre fidèle qui sait la reproduire. »

VI

L'ŒUVRE DE GRÉTRY AU THÉATRE ; SES INTERPRÈTES ; SON AVENIR

L'œuvre de Grétry est de celles qui survivent au temps et que toute époque de la musique, toute école aura profit et plaisir à étudier, car elle est faite à la fois de poésie et de vérité. C'est cette qualité essentielle et si rare en somme, ce mélange de vérité et de charme dans la mélodie, qui a donné à plusieurs des partitions de ce maître le caractère de chefs-d'œuvre d'un genre et leur a assuré un succès en quelque façon définitif. C'est elle qui, de la séduction de sa force harmonieuse, a paré la simplicité, voire l'indigence, avec lesquelles se présentent des idées d'ailleurs aussi spirituelles que fécondes. C'est le réalisme de l'expression et la grâce de son à-propos qui, dès l'origine, ont fait oublier la pauvreté de la trame symphonique.

Oui, le manque de *métier* de Grétry est indiscutable, et nous savons bien qu'il ne songeait pas à le discuter. Son inhabileté dans le maniement polyphonique des ensembles, son peu de variété dans les procédés et sa négligence dans l'écriture orchestrale, on ne les regrette sans doute que trop souvent. Mais que de qualités pré-

cieuses, en revanche, et justement celles qui conviennent le mieux à la situation ou au caractère ! Que d'esprit dans la transposition musicale de l'action ! Que de finesse dans les nuances et que de goût dans la couleur ! Avec quelle ingéniosité les ressources de la langue et du texte donné ont été mises à profit ! Comme la maigreur et la pauvreté sont rachetées par le naturel et la distinction ! Comme les oppositions sont heureuses, et quelle libre vie dans l'évocation lyrique des *types* et des scènes ! Enfin que de grâce, de charme et de poésie dans la plupart des idées mélodiques !

Au surplus, on peut se demander si, plus nourries, plus travaillées, les partitions de Grétry offriraient à nos oreilles modernes beaucoup d'attraits de plus que ne fait leur simple candeur. Je ne le crois pas pour ma part. Ce n'est pas pour leur science, ni leurs complications orchestrales, que celles de Gluck brillent toujours à nos yeux d'un éclat incomparable. D'ailleurs, il va sans dire que plus les évolutions successives de l'art musical nous éloignent de l'époque qui a vu naître cette musique, plus celle-ci devient *documentaire*. Et comme les sujets sur lesquels elle s'est modelée ne le sont pas moins, — car ils reflètent des goûts, des mœurs, un milieu, spéciaux, ils *datent*, alors que les poèmes de Gluck, grâce à leur classicisme même, ne peuvent être atteints par le temps, — il s'ensuit que pour être vraiment goûtée, l'œuvre de Grétry doit, à mon avis, être traitée comme partie essentielle du répertoire fondamental de la scène française, avec toutes les traditions d'interprétation et

d'exécution, dans son intégrité et sans arrangements. Le répertoire de Grétry, je veux dire celles de ses pièces qui sont caractéristiques du genre, et du musicien, devrait être joué comme celui de Molière, dans un style authentique et traditionnel. Ainsi que la Comédie-Française réserve une place d'honneur aux œuvres de son illustre fondateur et de quelques-uns de ceux qui lui succédèrent, l'Opéra-Comique se devrait de garder, à cet héritage qu'il reçut jadis de la Comédie Italienne et qui affermit sa réputation naissante, aux maîtresses œuvres des Grétry, des Philidor et des Monsigny, une place à part dans ses programmes, avec une exécution particulièrement soignée.

L'histoire de ce répertoire et de ses traditions serait des plus intéressantes à reconstituer, des plus faciles aussi, car elle est d'hier en somme. Grétry n'eut pas seulement le bonheur de trouver des interprètes préparés à merveille à se plier au style nouveau qu'il prétendait faire triompher ; il eut la chance rare, sur la fin de sa vie, d'en rencontrer d'autres, divers et pourtant non moins originaux à leur tour.

Le premier que sa bonne chance lui amena, c'est Jélyotte, en 1767. Il faut redire cette aventure, qui est toute à l'honneur de l'artiste qu'elle met en relief et dont Grétry ne pouvait se souvenir sans émotion. Jélyotte, retiré de la scène depuis plus de dix ans, mais toujours fidèle aux concerts du prince de Conti, fut le seul à s'intéresser à cette partition des *Mariages Samnites* dont ses camarades de l'Opéra trouvaient mauvais qu'on

leur eût imposé le déchiffrage, et il mit tout son cœur, toute son énergie à la chanter. Mais, fût-il resté dans la carrière, l'interprète inspiré de Rameau ne pouvait suivre Grétry dans sa véritable voie. C'est à Caillot que celui-ci eut d'abord affaire, et Caillot, bien qu'alors sur le point de prendre aussi sa retraite, avait de ces qualités de souplesse et de vérités expressives qui pouvaient au mieux servir la cause du novateur. Il avait aussi une vive intelligence, et réellement imposa Grétry. C'est lui qui créa *Le Huron*, *Silvain*, *Lucile*, *Zémire et Azor* (le rôle de Sander), en compagnie de Mme Laruette, exquise surtout dans Zémire, et qui parut encore, avec une grâce ravissante, dans *Le Tableau parlant*, *L'Ami de la maison* et *Le Magnifique*. Le rival respectueux et bientôt le successeur de Caillot, doué comme lui d'une de ces voix de baryton élevé si précieuses pour l'ancien répertoire et si rares à retrouver, était Clairval, dont le physique comme l'organe charmaient la foule : il parut aussi dans *Le Tableau parlant* et les autres premières pièces de Grétry; il créa Azor dans *Zémire et Azor*, il fut le séduisant *Magnifique*, et plus tard Blondel de *Richard cœur de lion*. Il créa *La Rosière de Salency*, *La Fausse magie*, *Le Jugement de Midas*, *L'Amant jaloux*, *Les Événements imprévus*, *Aucassin* et *Nicolette*...

A côté de ce trio d'artistes parfaits, on trouve encore à citer Laruette, qui fut le plaisant Ali de *Zémire et Azor*, puis Mme Trial et l'infatigable Trial, son mari, qui furent de dix pièces et créèrent notamment *La Fausse magie*, *La Rosière*, *L'Épreuve villageoise*. Un peu plus tard,

viennent Mme Dugazon, dramatique au possible dans tous ses rôles, et qui créa *L'Amant jaloux*, *Le Jugement de Midas*, *Les Événements imprévus*, *Aucassin*, *Les Mariages samnites*, *Le Comte d'Albert* surtout, et *Raoul Barbe-Bleue*, enfin *Pierre le Grand*; Mme Billioni, Mlle Colombe (qui créa *Les Mariages samnites*), Mlle Adeline (qui créa *L'Epreuve villageoise*) ; et Narbonne, Philippe, Michu (*Raoul Barbe-Bleue*)...

A l'Opéra, où ses premières ambitions ne le ramenèrent qu'en 1773, Grétry trouva également à sa dévotion quelques-uns des meilleurs artistes du nouveau répertoire, celui de Gluck et de Piccinni. Il eut ainsi, pour *Céphale et Procris* et pour *Andromaque*, Rosalie Levasseur, la belle tragédienne, avec Le Gros et Larrivée, le grand ténor et le grand baryton de Gluck ; et Larrivée créa encore, pour sa part, *La Caravane* et *L'Embarras des richesses*, tandis que commençait de triompher à ses côtés Lays, avec *Colinette*, *La Caravane*, *Panurge*, *Aspasie*, l'harmonieux *Anacréon*, etc. ; et aussi Lainez et Chéron, dans la plupart des mêmes œuvres. C'est encore Mlle Laguerre, qui créa *Colinette*, Mlle Gavaudan, l'admirable Mme Saint-Huberti, qui créa *Panurge* et *L'Embarras des richesses*, Mlle Maillard, qui débuta dans cette dernière pièce avant de créer *La Caravane*, *Aspasie* et quelques-unes des œuvres suivantes.

Plus tard, les reprises apportent à leur tour quelques noms qui seront célèbres : Mme Branchu, dans *Panurge* et *Colinette*, Nourrit le père, dans la même *Colinette* et dans *La Caravane*, où débuta plus tard Levasseur, enfin



MAISON NATALE DE GRÉTRY A LIÈGE,
RUE DES RÉCOLLETS



Clichés Dethine.

STATUE DE GRÉTRY, EN BRONZE, PAR G. GEEFS, ÉRIGÉE A
LIÈGE, EN 1842, SUR LA PLACE DU THÉATRE-ROYAL

Dérivis, dans *Anacréon*... Mais c'est particulièrement au nouvel Opéra-Comique, nous le savons, que le répertoire de Grétry devait voir, transformée mais plus brillante que jamais, la troupe de ses interprètes : Elleviou y fut incomparable, le séduisant ténor qui prit pour lui *Le Tableau parlant*, *Richard*, *L'Épreuve villageoise*, *L'Ami de la Maison*, *Guillaume Tell*..., et son ami Martin suivit ses traces (il fut le dernier Apollon du *Jugement de Midas*) ; ainsi que Gavaudan et sa femme, que l'on vit dans *L'Amant jaloux*, *Richard*, *Silvain*, etc... Ces artistes se rencontraient du reste avec des camarades qui avaient déjà créé quelques-unes des dernières œuvres de Grétry : Mme Saint-Aubin par exemple, qu'on avait applaudie dans *Pierre le Grand* et *Lisbeth*, ainsi que Chenard, et qui, avec lui, reprit presque tout l'ancien répertoire. — Les autres noms à citer seraient Solié, Gaveau, Mlle Desbordes (la future Mme Valmore, charmante dans *Le Tableau parlant*), Mlle Boulanger, Ponchard, dont les débuts purent encore être salués par Grétry...

Je ne puis songer à dépasser cette date de 1813, non plus qu'à interroger les répertoires des scènes étrangères, qui, je l'ai dit (et les critiques du temps : Forkel, Guber... en témoignent), avaient fait de bonne heure une place vraiment flatteuse aux œuvres nouvelles de Grétry. N'est-ce pas l'archevêque-électeur de Cologne qui, dès 1771, faisait représenter sur son théâtre de Bonn (où il résidait alors) jusqu'à huit de ces partitions qui venaient de triompher à Paris ; et n'a-t-on pas gardé le souvenir de l'interprétation de *Silvain* par le grand-père et le père de

Beethoven, en attendant l'époque où ce dernier même, accompagnateur au théâtre, s'imprégnait de tout le répertoire de Grétry? Au moins faut-il aussi noter qu'Aloysia Lange (née Weber), la belle-sœur et l'élève de Mozart, dont la réputation comme cantatrice fut considérable à Vienne, puis à Hambourg, trouva dans *Zémire* l'un de ses triomphes les plus caractéristiques.

Mais je crois intéressant de terminer cette étude en établissant, d'après les journaux de l'époque ou les répertoires statistiques dressés depuis par les historiens du théâtre (M. Albert Soubies particulièrement), quelles œuvres de Grétry s'imposèrent sur la scène parisienne qui les vit naître, quelle fut la durée de leur succès, et combien d'entre elles méritent véritablement de rester inscrites à ce répertoire idéal (exécuté ou non) qui doit représenter devant la postérité les maîtres de l'art.

Sur les quelque 47 pièces que Grétry donna successivement au théâtre, 26 environ réussirent complètement, furent l'objet de reprises plus ou moins nombreuses, restèrent d'une façon plus ou moins continue sur les affiches; et même 31 furent gravées et livrées en partition d'orchestre aux amateurs. Pendant les années qui précédèrent la Révolution, c'est presque chaque jour, si l'on feuillette le *Journal de Paris*, que l'on rencontre le nom de Grétry et quelqu'une de ses œuvres au programme de l'une ou l'autre de nos scènes lyriques, parfois de toutes deux à la fois. Il est vrai qu'avec 1791 (mais on jouait encore 22 pièces en 1790) une période d'arrêt se constate... Fatale à bien des répertoires, ici elle n'aura d'autre

résultat que de piquer davantage la curiosité des nouveaux publics... Les reprises se succèdent bientôt de plus belle, la faveur leur revient plus sûre que jamais, et pendant plusieurs années de suite, les dernières de sa vie, Grétry est fêté encore à l'Opéra comme à l'Opéra-Comique. — Il ne le fut pas moins après sa mort, et si son répertoire se réduisit dès lors peu à peu aux œuvres les plus significatives, d'heureuses exhumations vinrent parfois rappeler, un demi-siècle, un siècle après sa première apparition, l'étonnante vitalité de cet art si sincère.

Le groupe des pièces de Grétry dont les reprises ne se sont pas poursuivies après sa mort, du moins à Paris, comprend d'abord *Le Huron* et *Lucile*, qui restèrent quarante ans au théâtre, et aussi *Les Deux avares*, puis *L'Amitié à l'épreuve*, *Aucassin et Nicolette*, *Les Méprises par ressemblance*, *Pierre le Grand*, *Elisca*, dont le succès, plus ou moins vif, ne fut que momentané. Deux d'entre elles ont cependant été remises à la scène par la suite : En 1858 (et déjà un instant en 1822) *Les Méprises*, dont la réussite inattendue dépassa même sensiblement celle qui les avait accueillies en 1786, et *Les Deux avares*, de nos jours, en 1893.

Un second groupe, plus heureux, est resté sur les programmes après 1813, sans toutefois s'établir d'une façon régulière : *Le Magnifique*, *La Rosière de Salency*, *Le Jugement de Midas*, *Les Evénements imprévus*, *Le Comte d'Albert*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Lisbeth*, sont du nombre, et comptèrent de multiples remises à la scène. De leur

côté, les quatre succès de l'Opéra continuaient, sans défaillance, le cours fortuné de leurs soirées. *Colinette à la Cour* a gardé sa place au répertoire jusqu'en 1816, et ne s'est arrêtée qu'au chiffre de 115 représentations, qui serait déjà fort beau aujourd'hui ; *Panurge*, resté jusqu'en 1824, a atteint celui de 248 ; *Anacréon*, qui ne datait que de 1797, avait triomphé 136 fois quand il s'arrêta en 1825 ; enfin *La Caravane* ne quitta l'affiche qu'en 1828, avec le chiffre, encore sans précédent, je l'ai dit, de 506 soirées !

A cette époque, quelques opéras-comiques disparaissaient d'autre part, dont le maintien au répertoire avait eu une continuité considérable : *Silvain* se jouait encore en 1827, et *L'Ami de la maison* en 1829, après avoir duré respectivement cinquante-sept et cinquante-huit ans. Quant à *Guillaume Tell*, que sauvait surtout son sujet, il faut bien le dire, il eût à coup sûr dépassé cette même date de 1829 sans l'apparition de l'œuvre de Rossini. Avant lui, *La Fausse magie*, *L'Amant jaloux* et même *Richard cœur de lion* avaient également quitté l'affiche, les deux premiers, en 1828, le troisième dès 1827. Si bien que le répertoire de 1830 ne comportait plus que *Le Tableau parlant*, *Zemire et Azor* et *L'Épreuve villageoise*, dont l'abandon ne devait arriver qu'en 1838, 1836 et 1831.

Mais pour ces six œuvres, du moins, cet abandon ne fut qu'un temps d'éclipse ; toutes reparurent, et de fait, nous pouvons bien les considérer comme le fonds essentiel de l'œuvre de Grétry devant la postérité, celui qu'il faudrait maintenir à jamais en honneur, parce qu'il met

en relief les plus vivaces qualités du musicien, et à l'étude, parce qu'il propose en exemple les plus divers modèles du genre. Il n'est d'ailleurs pas inutile pour les chefs-d'œuvre de l'art de subir quelques périodes de délaissement : ils sont mieux jugés ensuite et avec moins de fantaisie. Gluck ne s'est pas mal trouvé des longs silences qui ont enseveli son théâtre, et Mozart non plus. Peut-être le temps des reprises est-il même revenu trop tôt pour Grétry. Toute œuvre, on l'a dit, passe forcément par trois phases : celle où elle est à la mode, celle où elle n'est plus à la mode, et celle où elle est au-dessus de la mode. Si l'on veut hâter cette dernière, c'est une chance à courir. Du temps que Grétry n'était plus à la mode, de bons esprits jugèrent que, pour le remettre en état de faire figure dans le monde, le mieux était de rajeunir son costume, de donner plus de poids à sa légèreté pimpante, plus de couleur à la grâce de ses nuances... On retoucha, on mit au point, ses partitions. C'était l'usage, et l'on sait qu'il en fut tout de même pour *Le Déserteur* de Monsigny (passé de baryton à ténor), et, pis encore, pour l'*Orphée* de Gluck (changé de sexe et d'ailleurs passé de ténor à contralto), dont on joue toujours une version hybride qui n'a plus rien d'authentique.

Le premier essai fut fait avec *Richard cœur de lion*, dont la reprise, en 1841, obtint un succès extraordinaire. C'est Adam qui avait remis la partition sur le chantier : « Tout était à faire ! » s'écrie-t-il avec une joie naïve dans ses *Mémoires* ; « mais aussi quel intérêt

il était facile de mettre dans l'instrumentation ! Que d'effets indiqués, qu'il n'y avait qu'à suivre et à réaliser ! » Aussi les plus âpres critiques, les plus justes réclamations le troublèrent fort peu. Ne se figurait-il pas d'ailleurs avoir Grétry pour lui ? — Celui-ci avait prévu modestement ce genre de retouches, mais en signalant ses dangers : « Quelque compositeur s'en chargera peut-être, mais je l'invite à se bien pénétrer du sentiment de ma musique ; qu'il sache bien ce qui y est pour qu'il sente le danger de l'obscurcir par des remplissages, par des accessoires que je regarde souvent comme l'éteignoir de l'imagination. » Et n'a-t-il pas ajouté, à propos de certaines œuvres délicates : « Malgré tout, je tremble, quand j'entends l'exécution de morceaux de ce genre, d'avoir pris à côté du vrai ou d'avoir outré l'expression. Je crains que l'actrice ne les exagère par son jeu, que l'orchestre ne sache pas qu'une seule note veut tout dire et porte avec elle toute l'expression... » — Adam n'a pas tremblé, comme Grétry ; aussi est-ce lui qui a « outré », de peur d' « éteindre ». Il a, en somme, manqué de « doigté ». Et lorsqu'il se fut attaqué à *Zémire et Azor*, pour la reprise de 1846, sa « falsification » fut plus durement stigmatisée encore par les gens de goût.

La reprise de *L'Amant jaloux*, en 1850, ne donna pas lieu à moins de critiques contre le malencontreux arrangeur Batton, et celle de *La Fausse Magie*, en 1863, pâtit même tout à fait des retouches d'Eugène Prévost. Seule, *L'Épreuve villageoise*, en 1853, grâce à l'adresse avec

laquelle Auber s'était tiré d'affaire, parut justifier le parti pris des remaniements : cette reprise fut d'ailleurs une des plus glorieuses qu'ait connues le répertoire de Grétry. Quant au *Tableau parlant*, en 1851, on n'y avait guère touché, et pour *Les Méprises par ressemblance*, en 1858, on n'y toucha pas du tout, ce qui fut remarqué, et applaudi.

Ce n'est point de cette façon, en effet, qu'il faut entendre l'exhumation des chefs-d'œuvre d'autrefois ; ce n'est pas ainsi qu'elle peut enseigner, ce n'est pas ainsi qu'elle peut plaire. Avec notre goût actuel, je l'ai dit, la simplicité, la pureté, la sincérité de ces partitions sont encore leurs meilleurs titres de recommandation. Que le directeur avisé qui les remettra en lumière ne s'inquiète que de les placer dans leur vrai cadre, leur vrai jour et leur vrai style. En un temps où, partout, l'on s'inquiète de dresser l'inventaire de nos « richesses d'art », de les découvrir, de les exposer, la musique sera-t-elle seule méconnue ? Nos premières scènes lyriques se doivent d'être avant tout les conservatoires des œuvres, aujourd'hui consacrées, qui leur apportèrent leurs premiers succès. Sans remonter jusqu'aux « primitifs », dont les expositions ne peuvent être qu'exceptionnelles et momentanées, il serait de bon goût de faire apprécier régulièrement les principaux cadres des maîtres auxquels remonte l'essor définitif de la musique dramatique. Le moment est venu de les classer : à l'aube du XXe siècle, toutes les œuvres du XVIIIe se sont trouvées, ou peut s'en faut, effacées du

répertoire : le seul Gluck venait d'y rentrer en vainqueur. C'était juste, et déjà Mozart eût dû le suivre, en son glorieux sillage. Mais qu'on n'oublie, sur la scène dont ils établirent la gloire, ni Philidor, ni Monsigny, ni Grétry.

De l'Opéra-Comique, *Le Tableau parlant* a disparu en 1865, *Zémire et Azor* en 1862 (après une reprise toute nouvelle et particulièrement artistique), *L'Épreuve villageoise* en 1888 et *Richard* enfin en 1897, il y a dix ans seulement. Ces quatre chefs-d'œuvre de style si varié sont caractéristiques du génie de l'École française même. Il serait digne du goût raffiné et curieux d'un directeur artiste, d'ailleurs éclectique et érudit, de leur rendre définitivement leur place d'honneur au répertoire de l'Opéra-Comique.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Avant tout :

MICHEL BRENET. *Grétry, sa vie et ses œuvres.* Paris, Gauthier-Villars, 1884, in-8° de 287 pages.

Ce volume, couronné par l'Académie royale de Belgique et publié dans ses *Mémoires*, est de ceux qu'on peut appeler définitifs. S'il est possible de glaner à côté du sillon de l'érudite modeste et impeccable qui se cache sous ce pseudonyme, il est difficile de le tracer plus droit. Un ouvrage qui prouve, autant que celui-ci, une étude attentive des partitions originales de Grétry, des mémoires et journaux du temps, des documents autographes et des manuscrits inédits (par exemple le carnet de comptes du musicien) devra toujours être la base de toute monographie sur le maître et son œuvre.

Deux autres ouvrages ont paru à la même époque ; l'un, simple résumé de dictionnaire :

J.-B. RONGÉ. *Grétry.* — Dans la Biographie Nationale publiée par l'Académie royale de Belgique : Bruxelles, tome VIII, 1884-1885, col. 256-299, avec bibliographie par F. DELHASSE.

L'autre, répertoire plutôt que monographie, plein de documents de toute valeur et de toute provenance, où les indications les plus précieuses se mêlent trop souvent sans critique aux textes les plus inutiles et les plus erronés :

ED. G. J. GRÉGOIR. *Grétry.* Bruxelles, 1883, gr. in-8° de 400 pages.

Depuis lors, il convient de consulter surtout la préface et le commentaire critique de chacune des partitions de la grande *édition des œuvres de Grétry,* publiée par le Gouvernement Belge, en cours de publication depuis 1884, par les soins de la maison Breitkopf et Haertel, de Leipzig, d'après les travaux d'un comité dont M. F. A. Gevaërt est président et qui comprend surtout MM. Ed. Fétis, Ad. Samuel, Th. Radoux et A. Wotquenne. La collection se compose actuellement de 37 volumes in-4°, dont chacun sera indiqué ci-après, dans le catalogue de l'œuvre de Grétry.

Comme document essentiel à l'histoire du maître Liégeois, nous ne saurions nous dispenser de noter encore ici le *Musée Grétry*, fondé à Liège par M. Th. Radoux, directeur du Conservatoire, qui donna à cette ville, en 1902, les collections qu'il avait commencé de réunir vingt ans auparavant.

CATALOGUE

DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE GRÉTRY

1766. *Le Vindemmiatrice* (Les Vendangeuses), 2 actes ; à Rome (perdu ou détruit).

1767. *Isabelle et Gertrude*, 1 acte, de Favart ; à Genève (détruit).

1768. *Les Mariages samnites*, 3 actes, de Légier ; à Paris (refondu en 1776).

1768. Le Huron, 2 actes de *Marmontel*. — Ed. du gouvernement belge, t. XIV, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

1769. Lucile, 1 acte de *Marmontel*. — Ed. belge, t. II, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

Le Tableau parlant, 1 acte, d'*Anseaume*. — Ed. belge, t. IX, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

1770. Silvain, 1 acte, de *Marmontel*. — Ed. belge, t. XXVII, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

Les Deux avares, 2 actes de *Fenouillot de Falbaire*. — Ed. belge, t. XX, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

L'Amitié a l'épreuve, 2 actes, de *Favart*, Reman. 1776, 1 acte, et 1786, 3 actes. — Ed. belge (à paraître).

1771. L'Ami de la maison, 3 actes, de *Marmontel*. Reman. 1772. — Ed. belge (à paraître).

Zémire et Azor, 4 actes, de *Marmontel*. — Ed. belge, t. XIII, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

1773. Le Magnifique, 3 actes, de *Sedaine*. — Ed. belge, t. XXXI, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

La Rosière de Salency, 4 actes, de *Masson de Pezay*. Reman. 1774, 3 actes. — Ed. belge, t. XXX, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

Céphale et Procris, 3 actes, de *Marmontel*. Reman. 1775 et 1777. — Ed. belge, t. III et IV, p. V. Wilder et Gevaërt.

1775. La Fausse magie, 2 actes, de *Marmontel*. — Ed. belge, t. XXV, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1776. Les Mariages samnites, 3 actes, de *Du Rozoy*. Reman. 1782. — Ed. belge, t. XXXV, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1777. Matroco, 4 actes, de *Laujon*. — Détruit.

1778. Les Trois ages de l'Opéra, prologue, de *De Vismes*. — Inédit.

Le Jugement de Midas, 3 actes, de *Hales*. — Ed. belge, t. XVII, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

L'Amant jaloux, 3 actes de *Hales*. — Ed. belge, t. XXI, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1779. Les Evénements imprévus, 3 actes, de *Hales*. Reman. 1780. — Ed. belge, t. X, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

Aucassin et Nicolette, 4 actes, de *Sedaine*. Reman. 1782, 3 actes. — Ed. belge, t. XXXII, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1780. Andromaque, 3 actes de *Pitra*. Reman. 1781. — Ed. belge, t. XXXVI-XXXVII, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1781. Emilie, 1 acte, de *Guillard*. — Inédit.

1782. Colinette a la Cour, 3 actes, de *Lourdet de Santerre*. Additions 1785. — Ed. belge, t. XV-XVI, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

L'Embarras des richesses, 3 actes, de *Lourdet de Santerre*. Reman. 1782. — Ed. belge, t. XI-XII, p. V. Wilder et Gevaërt.

1783. La Caravane du Caire, 3 actes, de *Morel de Chefdeville*. — Ed. belge, t. XXII-XXIII, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1784. L'Epreuve villageoise, 2 actes, de *Desforges*. [*Théodore et Paulin*, 3 actes, de Desforges.] — Ed. belge, t. VI, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

Richard cœur de lion, 3 actes, de *Sedaine*. Reman. 1785, 4 actes, puis 3 actes. — Ed. belge, t. I, p. V. Wilder et Ad. Samuel.

1785. Panurge dans l'ile des lanternes, 3 actes, de *Morel*. — Ed. belge, t. XIX et XXIII, p. Ed. Fétis, Gevaërt et Wotquenne.

1786. Amphitryon, 3 actes, de *Sedaine*. Reman. 1788. — Ed. belge, t. XXXIII-XXXIV, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

[*Le mariage d'Antonio*, par *Lucile Grétry*, 1 acte, de Mme de Beaunoir, t. XXIII de la collection publ. du vivant de Grétry par Frey.]

Les Méprises par ressemblance, 3 actes, de *Patrat*. — Ed. belge, t. V, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

Le comte d'Albert, 2 actes, et La suite du comte d'Albert, 1 acte, de *Sedaine*. — Ed. belge, t. XXVI, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1787. Le Prisonnier anglais, 3 actes, de *Desfontaines*. Reman. 1788, et 1793 : Clarice et Belton. — Inédit.

1788. Le Rival confident, 2 actes, de *Forgeot*. — Inédit.

1789. Raoul Barbe-bleue, 3 actes, de *Sedaine*. — Ed. belge, t. XVIII, p. Ed. Fétis et Gevaërt.

Aspasie, 2 actes, de *Morel*. — Inédit.

1790. Pierre le Grand, 4 actes, de *Bouilly*. — Inédit.

1791. Guillaume Tell, 3 actes, de *Sedaine*. — Ed. belge, t. XXIV, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

1792. CLARISSE et ERMANCÉ OU LES DEUX COUVENTS, 3 actes, de *Desprez*. — Inédit.

BASILE, OU A TROMPEUR, TROMPEUR ET DEMI, 1 acte, de *Sedaine*. — Inédit.

1794. LA ROSIÈRE RÉPUBLICAINE [La Fête de la Raison], 1 acte, de *Silvain Maréchal*. — Ed. belge, t. XXIX, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

JOSEPH BARRA, 1 acte, de *Levrier*. — Inédit.

DENYS LE TYRAN, MAITRE D'ÉCOLE A SYRACUSE, 1 acte de *Silvain Maréchal*. — Ed. belge, t. XXVIII, p. Ed. Fétis et Wotquenne.

CALLIAS, OU AMOUR ET PATRIE, 1 acte, d'*Hoffman*. — Inédit.

1797. LISBETH, 3 actes, de *Favières*. — Ed. belge (à paraître).

ANACRÉON CHEZ POLYCRATE, 3 actes, de *Guy*. — Ed. belge, t. VII-VIII, p. V. Wilder, Gevaërt et Ad. Samuel.

LE BARBIER DU VILLAGE, OU LE REVENANT, 1 acte de *Grétry neveu*. — Inédit.

1799. ELISCA OU L'AMOUR MATERNEL, 3 actes, de *Favières*. Additions, 1812. — Ed. belge (à paraître).

1801. LE CASQUE ET LES COLOMBES, 1 acte, de *Guillard*. — Inédit.

1803. DELPHIS ET MOPSA, 2 actes, de *Guy*. — Inédit.

Dans la grande édition Belge, une réduction pour le piano a été placée au bas de la partition d'orchestre par M. Gevaërt. Un petit nombre seulement, une dizaine, des partitions de Grétry ont été publiées pour piano et chant dans le format in-8°. *Le Tableau parlant*, *Les Deux avares*, *Zémire et Azor*, *La Fausse magie*, *Céphale et Procris*, *La Caravane*, *L'Amant jaloux*, *Les méprises par ressemblance*, *L'Epreuve villageoise*, *Richard Cœur de Lion*, ont été ainsi l'objet d'une ou plusieurs éditions diverses. Pour les autres, quelques airs, quelques scènes, en ont cependant été détachés et publiés, soit à part, soit dans les divers recueils lyriques historiques, *Archives du chant* (de Delsarte), *Echos*, etc. Le fonds de la maison A. Durand, surtout, est intéressant à consulter sur ce point : il ne comporte pas moins de 51 morceaux séparés, appartenant à 22 partitions différentes.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS


H. LAURENS
EDITEUR
PARIS